
Irina Mavrodin
SPATIUL
CONTINUU

Editura Univers



IRINA MAVRODIN

SPAȚIUL CONTINUU

**Eseuri despre
literatura franceză**

Orice literatură, credem, este un spațiu continuu : rupturile vehement proclamate sînt doar iluzorii, „mutațiile” sau „metamorfozele” doar momentele decisive și spectaculoase ale unei necesare continuități.

Acest spațiu este și cel al unei proiectări : de la moderni spre clasici și de la clasici spre moderni, iată dubla mișcare pe care am vrut să o imprimăm acestor eseuri despre cîțiva scriitori francezi.

SCRISORILE DOAMNEI DE SÉVIGNÉ

„Ca Elstir, ca Dostoievski, în loc să ne prezinte lucrurile în ordinea logică, adică începînd cu cauza lor, ea ne arată mai întîi efectul, iluzia aparentă“.

„...ea ne prezintă lucrurile în ordinea percepțiilor noastre, în loc să ni le explice mai întîi prin cauza lor“.

PROUST

SCRISORILE „divinei“ marchize nu au fost concepute inițial ca literatură, ele devenind literatură doar mai târziu, prin grația posterității, care le-a investit cu această valoare pentru că, depășind stricta descriere imediată a unei realități, se vor vădi a avea sensuri mai profunde.

Cazul, deși nu unic, este foarte rar. Aici, însă, el capătă un plus de singularitate: considerată unul dintre clasicii de primă mărime ai secolului al XVII-lea francez — Sainte-Beuve pune *Scrisorile* alături de comediele lui Molière și de fabulele lui La Fontaine, cu care în multe privințe pot fi asemuite —, doamna de Sévigné contrazice ideea însăși pe care ne-o facem despre scriitorul clasic care, referindu-se la o doctrină literară pe cale de a se constitui, s-a profesionalizat, în sensul că a căpătat o foarte acută conștiință scriitoricească.

Doamna de Sévigné nu are însă conștiință scriitoricească în înțelesul exact al acestui cuvînt. Cît privește clasicismul operei sale, termenul se justifică doar în sensul lui cel mai general și mai curent, cu aplicație la orice operă a cărei valoare a fost confirmată de timp. În sensul restrîns însă al termenului, doamna de Sé-

vigné, după cum se va arăta în cele ce urmează, nu este cu adevărat un clasic, deși scriitoarea trăiește în plină perioadă clasică a literaturii franceze. În cazul care ne preocupă e vorba de un gen cu totul particular, și a cărui primă regulă este spontaneitatea. Îndemnul lui Boileau : „*Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage*“ nu-și poate găsi aplicația aici.

Scrisorile, în momentul în care au fost scrise, vizau utilitatea imediată și obișnuită a oricărei corespondențe : doamna de Sévigné comunică fiicei sale, fiului, ginerelui său, unor rude și prieteni, gânduri și sentimente cu un caracter foarte intim, noutăți despre cunoștințe comune (adică despre întreaga aristocrație a regatului), amănunte banale sau senzaționale privind cele mai importante evenimente ale zilei, dar și mărunte întâmplări domestice : dizgrații sau favoruri, procese răsunătoare, campanii militare, revoltele țărănești din Bretania, modul de existență al celor de la Port-Royal, căsătorii, nașteri și morți, incomoditățile unei călătorii din Bretania în Provența, dificultățile ridicate de administrarea unei moșii, avatarele poștei, o cură într-o localitate balneară la modă etc. Scrisorile se constituie astfel în jurnal intim, dar și în cronică, ținută aproape la zi, a vieții nobilimii de la cunte și a celei de provincie, din Bretania și Provența mai ales.

Materia acestei corespondențe imense, a cărei valoare constă și în proporțiile ei, în masa acumulată a detaliilor, este alcătuită dintr-o puzderie de fapte cotidiene (evenimentul istoric este trăit de contemporanii lui ca fapt cotidian) — haotic și spontan notate, dar care se structurează treptat în tabloul unei epoci.

Totul în aceste scrisori îl poate interesa pe cititorul modern, cu deosebire atras de documentul autentic, de faptul brut, atât de elocvente în nuditatea lor. Cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea, pe care ne obișnuisem să o cunoaștem din sintezele propuse de

către istorici, este aici văzută dinlăuntrul ei, de către un spirit dotat cu o foarte personală imaginație și sensibilitate, cu un deosebit simț al observației, și cu o mare mobilitate intelectuală, capabil totodată să-și fixeze impresiile în forme care în timp s-au arătat a fi cele ale unei capodopere. Nu e vorba de o imaginație care inventează — „*je n'invente rien*” — ci de o imaginație cu o mare putere de reprezentare (s-a observat că doamna de Sévigné nu a asistat la majoritatea evenimentelor de răsunet public pe care le povestește — procesul lui Fouquet, moartea lui Turenne, moartea lui Vattel etc. —, deși le relatează cu un relief care dă iluzia desăvârșită că s-a aflat de față la ele).

Sînt scrisori uneori foarte confidentiale. În cele dintre mamă și fiică abundă nesfîrșite lamentări suscitade de îndelungata despărțire, ciudate și foarte intime sfaturi medicale, reproșuri în legătură cu viața prea fastuoasă de la castelul Grignan, cu banii risipiți pe mese și petreceri prea costisitoare, sau la jocul de cărți. Marchiza scrie și despre subiecte politice cu un caracter mai delicat, îngăduindu-și săgeți la adresa unor persoane influente și chiar la adresa regelui și a favoriteilor acestuia (știind că secretul corespondenței nu este garantat, lucru la care face de altfel adesea aluzie, recurge uneori la porecle și la inițiale).

Compuse în cea mai mare grabă, de cele mai multe ori fără a mai fi recitite, după cum reiese din propriile mărturisiri ale doamnei de Sévigné, asemenea scrisori, este evident, nu sînt scrise cu gîndul la gloria literară. „Las să curgă torentul” spune ea. Sau: „Scriu repede și totul țîșnește pe neașteptate din imaginația mea”. Sau: „Știți ce-o să fac? Ce-am făcut și pînă acum. Încep întotdeauna fără să știu cînd o să termin: nu știu dacă scrisoarea mea va fi lungă sau scurtă; scriu atît cît îmi place penei mele să scrie și ea e cea care hotărăște totul”. Sau: „Sînt uimită ca întotdeauna de

vorbele bune pe care mi le spui despre scrisorile mele ; le scriu atît de repede încît nu știu niciodată nici cît prețuiesc, nici cît nu prețuiesc“. Dar fie și numai cantitatea imensă a scrisorilor — în ediția *Pléiade* trei mii de pagini, care nu reprezintă poate decît jumătate din totalul lor, restul fiind distrus sau pierdut — ar infirma presupunerile celor care le-ar socoti pe îndelete elaborate și corectate. Să nu uităm că se scria în mare grabă, între altele și pentru că aproape întotdeauna sînt transmise vești importante și sub raport practic, iar curierul, care pleacă de două ori pe săptămîină la zi și oră fixă, nu trebuie pierdut. Improvizatia se simte în cantitatea și prolixitatea detaliilor, în unele scăpări de sintaxă, în neglijența compoziției. „Dacă poșta ar ști cu ce fleacuri sînt pline scrisorile noastre, spune doamna de Sévigné, le-ar părăsi la jumătatea drumului.“

Se știe totuși că unele dintre scrisorile doamnei de Sévigné, foarte puține la număr, ca așa numita *Lettre de la prairie*, scrisoarea despre moartea lui Vatel sau cea despre eșecul proiectului de căsătorie a lui Lauzun cu *Mademoiselle*, au circulat într-un cerc relativ mai larg de cunoștințe încă din timpul vieții ei, că încă din acea vreme erau foarte apreciate, și că marchiza știa acest lucru. Dar trimise unor prieteni (nu doamnei de Grignan, care a primit foarte puține asemenea scrisori), aceste texte cu un caracter relativ neutru (nu privesc intimitățile familiei de Sévigné sau de Grignan și nici nu pot antrena complicații de ordin politic), axate pe un singur eveniment și foarte „unitare“, evident „compuse“ cu unele pretenții literare și de obicei foarte scurte dacă le comparăm cu „volumele“ adresate doamnei de Grignan, sînt o excepție în raport cu marea cantitate a celorlalte, în care doamna de Sévigné își lasă pana „să zburde în voie“, sărind de la un subiect la altul, îngrămădind totul într-o mare și impetuos ritmată dezordine. Între cele cîteva scrisori „literare“, care, așa cum s-a mai re-

marcat, au un anume apret, o strălucire oarecum artificială, și celelalte, atât de numeroase, le preferăm pe acestea din urmă (aici intervine, desigur, și o optică a epocii noastre).

O intenționalitate hibridă, paralizant cenzuratoare în virtutea tentației de a se autoprezenta în cea mai favorabilă lumină, ar fi dat ceea ce a dat în cazul unor autori de corespondențe cu renume în secolul al XVII-lea, ca Voiture și Guez de Balzac: pagini scrise „frumos”, într-un stil afectat, false, pentru că se simte poza autorului în fața posterității, lipsite pînă și de interes documentar, căci în scrisorile acestor autori nu este farmecul numai realitatea interioară, ci, implicit, și cea exterioară. Voiture și Guez de Balzac, de altfel, își strîng și își publică ei înșiși scrisorile, în timp ce doamna de Sévigné nu și-a arătat niciodată dorința de a face acest lucru.

Simțim la doamna de Sévigné bucuria de a scrie, o bucurie gratuită, opusă „chinului creator” al scriitorului de meserie care aspiră la realizarea operei perfecte. Stilul ei este întru totul „firesc”, așa cum singură îl numește de nenumărate ori: doamna de Sévigné vorbește cum scrie și scrie cum vorbește, toate paginile ei dînd senzația că sînt vorbite. „Hai să stăm de vorbă”, spune ea, acolo unde ne-am fi așteptat să găsim: „îți scriu”. Rarele exemple de prețiozitate ce se pot întîlni în *Scrisori*, și care, de altfel, nu o dată, dacă citim mai cu atenție textul, ne apar tocmai ca o parodie a exprimării prețioase, sînt un neînsemnat tribut plătit epocii. Ironia, umorul doamnei de Sévigné pot fi foarte subtile, și trebuie să fim totdeauna în gardă, pentru a nu-i interpreta greșit intenția.

Doamna de Sévigné știe că scrie bine (aceasta însă nu înseamnă a avea conștiință artistică), și în protestele ei modeste la elogiile fiicei sale percepem o notă orgolioasă. Dar este mîndră mai curînd ca orice doamnă din marea aristocrație sau burghezie a timpului căreia i se

laudă stilul. Căci nu trebuie să uităm că în cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea, întreaga societate înaltă din Franța — și mai cu seamă femeile aparținând acestei societăți — excelează în a mânui penna cu virtuozitate. S-au comparat scrisori dintre cele mai anodine din această perioadă, cu scrisori din perioada Fronzelor. Ultimele folosesc o limbă greoaie și neîndemînică, plină de obscurități și de solecisme, chiar cînd au fost scrise de cele mai distinse doamne din înalta aristocrație, ca doamna de Longueville, de Sablé sau de Hautefort, în timp ce primele sînt, invariabil, excelent scrise, într-un limbaj de o mare eleganță, proprietate și claritate. Există acum în cadrul societății elegante o adevărată emulație în a scrie și a vorbi bine. Artă conversației, concepută ca un suprem agrement, atinge acum perfecțiunea în ceea ce are ea mai specific francez, iar doamna de Sévigné e unanim admirată de către contemporani și ca una dintre femeile cu cea mai spirituală și aleasă conversație. Toată această societate rafinată cultivă gratuitatea, „diletantismul” — în sensul superior al cuvîntului —, profesionalismul fiind privit ca un semn de *roture*.

Doamna de Sévigné este produsul acestei societăți, și nu trebuie să confundăm diletantismul ei cu lipsa de cultură. Dimpotrivă, autoarea *Scrisorilor* s-a format la școala unor retori de frunte, ca Chapelain sau Ménage, care s-au ocupat îndeaproape și ani îndelungați de educația ei. Studiile sale umaniste sînt foarte solide, foarte îngrijite. Și-a însușit bine latina, spaniola, italiana. Îi cunoaște în original pe Virgiliu, pe Tasso, i-a citit cu mare atenție pe Rabelais și pe Montaigne, dar este la curent și cu ultima comedie a lui Molière sau cu ultima fabulă a lui La Fontaine. Va păstra pînă la moarte, așa cum se vede din nenumărate scrisori, un gust profund pentru lectură. Lecturile ei vor rămîne întotdeauna sobre și substanțiale. În afară de romanele lui La Calprenède care-i exaltă imaginația, de cîțiva poeți latini și italieni, preferă cărțile de istorie, pe Tacit, pe Quintilian, tratarele de morală și de religie, predicile marilor oratori re-

ligioși ai epocii. Sfântul Augustin, Pascal, Nicole sînt pentru ea un ineputabil obiect de meditație (o anume înclinare spre jansenism este indiscutabilă la ea, deși latura robustă și echilibrată a temperamentului doamnei de Sévigné nu se poate împăca pe deplin cu severitatea acestei doctrine). Dintre autorii „moderni”, îl prețuiește cu deosebire pe Corneille — pe Racine nu-l poate îndea-
juns gusta, socotindu-l cu mult mai prejos decît rivalul lui, ceea ce i-a făcut pe unii exegeți să afirme că doamna de Sévigné este o fire rece, insensibilă, preponderent intelectuală, scrisorile ei fiind în general pline de judecăți literare emise de un spirit suplu și profund, pentru care lectura nu e o îndeletnicire frivolă, ci un exercițiu plin de gravitate, care-i pune pe cei ce o practică la adăpost de „trîndăvie și unît”.

Doamna de Sévigné este, așadar, o femeie foarte cultivată, cu preocupări constante pentru literatură, frecventînd cercuri pe care le frecventează și Boileau, Racine, Bourdaloue, Corneille, Pascal, Nicole, Bossuet, La Fontaine, fiind prietenă intimă cu doamna de La Fayette, La Rochefoucauld, d'Andilly, cardinalul de Retz. Din societatea ei obișnuită fac parte filosoful Corbinelli și abatele La Mousse, oameni de o rară erudiție. Toată această îndelungată practică studioasă și mondenă în cercurile în care se formează și se afirmă doctrina clasică, are drept rezultat în cazul ei un stil care, asimilînd și apoi depășind regula comună, nu va ține seamă decît de propria-i regulă, favorizat și de libertățile îngăduite genului epistolar. Într-un secol purist, care a proscris termenii familiari, pitorești, dialectali, populari, doamna de Sévigné uzează din plin de ei, creează termeni noi sau chiar un fel de limbaj cifrat cunoscut doar de cei doi corespondenți, fără ca textul să cadă vreodată în vulgaritate, ci, dimpotrivă, asigurîndu-i, chiar și în situațiile limită, o anume ținută, ce decurge din totala autenticitate și din însăși plenitudinea de viață exprimată, care-și creează un limbaj pe măsură; într-un secol al rigorii și al ordinei, scriitoarea practică dezordinea notației impre-

sioniste, ușor de remarcat atît la nivelul frazei, care se constituie de obicei prin juxtapunere, cît și la nivelul structurii contrastante și diverse a fiecărei scrisori.

Meditația gravă, uneori profund neliniștită, despre bătrînețe, moarte, voința divină, comentariul melancolic sînt juxtapuse — orice artă impresionistă procedează cu precădere prin juxtapunere — detaliului sau episodului comic sau burlesc. (Doamna de Sévigné nu este numai scriitorul din secolul al XVII-lea cu cel mai nuanțat simț al naturii, dar și cel mai dotat pentru a simți și a exprima acele stări intermediare, vagi, care vor invada literatura o dată cu romantismul. Deși îi place și viața de societate, cultivă reveria, singurătatea. Temperamentul ei nu e chiar atît de linear pe cît s-a grăbit o parte din critică să-l vadă. E veselă, energică, cu mult simț practic, cu o anumită aparență de răceală și insensibilitate, dar și exaltată — toate scrisorile ei către doamna de Grignan o dovedesc —, dar și bîntuită de gînduri negre, de spaimă metafizice, de mari stări de tristețe și de melancolie, din care se salvează în cele din urmă prin credința în Dumnezeu, dar și prin propensiunea către viața activă.)

Dintre toți comentatorii, relativ numeroși, ai *Scrisorilor*, Proust reușește să surprindă cel mai exact — sau poate doar într-un limbaj mai modern, care în noi are mai mare ecou, dat fiind și referirea extraordinară la Dostoievski, căci și o parte din critica tradițională nota caracterul *primesautier*, *brusque*, adică de notație foarte spontană, al stilului *Scrisorilor* — ceea ce e caracteristic în arta doamnei de Sévigné. Spre ilustrare, Proust citează binecunoscutul text: „Des moines blancs et noirs, plusieurs religieuses grises et blanches, du linge jeté par ci, par là, des hommes ensevelis tout droits contre des arbres“...

Ca și arta lui însuși, ca și arta altor mari scriitori pe care îi admiră, arta doamnei de Sévigné este pentru Proust o artă impresionistă, o artă care notează impre-

sii într-o mare învălmășeală, adică înainte ca ele să fi fost în vreun fel ordonate după o logică a intelectului, a rațiunii (și aceasta se întâmplă într-un secol clasic, în care rațiunea domină în artă); dar această mare învălmășeală pe care noi, cititorii, o înregistrăm cu perplexitate la primul contact cu textul, ni se dezvăluie a fi — de îndată ce ne-am identificat cu universul doamnei de Sévigné, cu dispoziția momentului în care ea scrie — structurată conform unei logici și unei ordini mai subtile și mai ascunse, cele ale imaginației și ale afectului.

Spuneam că scrisorile doamnei de Sévigné sînt o cronică atotcuprinzătoare a epocii, surprinsă în aspectele sale cele mai variate. Dar sensul termenului de cronică are aici o coloratură puternic subiectivă. În *Scrisori* trăiește o lume, dar o lume văzută prin ochii doamnei de Sévigné (văzută, pentru că imaginația vizuală e la ea cea mai dezvoltată): aceeași lume nu mai trăiește întrutotul la fel în *Memoriile* lui Saint-Simon, alt scriitor de căpătîi al lui Proust, și care, alături de doamna de Sévigné, a exercitat neîndoiește o influență asupra marelui romancier, el însuși și „cronicar” al unei societăți de mari aristocrați și mari-burghezi. Dar tocmai aceste „cronici” subiective sînt cele mai adevărate: eul care le-a creat, autoproiectîndu-se, le însuflă o viață pe care celelalte nu o au. Timpul e învins. Prin intermediul lor realitatea e re-creată (nu evocată) de autor și re-trăită de noi în ființa ei originală.

Orice artă a notației impresioniste presupune un simț foarte profund al timpului perceput ca mișcare, ca succesiune și durată. *Scrisorile* doamnei de Sévigné ne lasă această impresie de curgere nestăvilită, de precipitare iminentă — îndreptată de providența în fața căreia doamna de Sévigné se înclină — către un sfîrșit funest. Pe măsură ce anii trec, averi și glorii cad în ruină, frumoasele și tinerele doamne, cavalerii străluciți de altă dată îmbătrînesc, bîntuie tot mai des molimele ucigătoare și bolile cumplite, războaie care nu se mai ter-

mină nimicesc toată floarea regatului. Se moare foarte mult în aceste scrisori, mor prietenii, mor rude, și totul, boală, moarte, înmormîntare este descris cu de-amănuntul. Tot mai mult, pe măsură ce anii trec, se face un mare gol în jurul odinioară atît de veselei marchize. Îmbătrînesc, se îmbolnăvesc și mor, după agonii cumplite și resemnate, și pline de creștinească speranță, așa cum va muri și doamna de Sévigné, prinși în mișcarea timpului care înghite totul, ca și personajele din *În căutarea timpului pierdut* sau din *Ghepardul*. Peste această mare și strălucită scenă cade o umbră tot mai neagră, de sfîrșit de epocă sau de lume. *Vanitas vanitatum*: acesta ar putea fi sensul ultim al *Scrisorilor*.

LEGĂTURILE PRIMEJDIOASE — OPERĂ DESCHISĂ

UN ofițer de artilerie, remarcabil matematician și specialist în balistică și fortificații, scrie la patruzeci și unu de ani, în câteva luni, în timp ce veghează într-o garnizoană izolată la construirea unei fortărețe, un roman care-l impune ca pe autorul cel mai celebru al zilei, cel mai citit și cel mai contestat totodată. Cazul lui ni-l amintește într-o oarecare măsură pe cel al autorului lui *Adolphe* sau, mai aproape de noi, pe cel al lui Proust, care, tot pe neașteptate, și tot în plină maturitate, devine, din diletantul autor al unor pagini de pastişă literară, romancierul francez cel mai original al epocii. Ca și în cazul lui Proust, cartea e scrisă după o perioadă de mare disipațiune mondenă, experiență care-i furnizează în bună parte și materia. Dar, în timp ce pentru Proust se deschide, din momentul apariției primului volum din ciclul *În căutarea timpului pierdut*, o carieră care nu va sfârși decât o dată cu moartea scriitorului, pentru Laclos cariera literară se deschide și totodată se și închide cu romanul său. El aparține acelei rase singulare de scriitori ai unei unice cărți, care, realizându-și capodopera, se retrag apoi într-o tăcere aureolată de mister.

Dacă pentru unii critici *Legăturile primejdioase* pot apărea în viața lui Choderlos de Laclos ca un accident — după alții este romanul unui bărbat matur ros de am-

biții, ce vrea să iasă din anonimat, presupunere care, de altfel, nu explică nimic —, atunci e neîndoielnic vorba de accidentul prețios între toate care îmbogățește o literatură cu una din operele ei cele mai caracteristice. „Misterul” care înconjoară acest roman e potențat, desigur, nu numai de scandalul pe care l-a suscitât încă de la apariție — „Cartea a stîrnit un sentiment de admirație înspăimîntată, spune Grimm. Autorul ei este temut, admirat, sărbătorit; omul zilei (Valmont) și istoricul său, pictorul și modelul sînt tratați aproape la fel”. — și care s-a menținut și după moartea scriitorului, ci și de impersonalitatea enigmatică a operei, mereu confruntată cu prea puținele date cunoscute în legătură cu viața intimă a lui Laclos (date privind cariera lui militară sau politică există, în schimb, mai numeroase), mai ales pentru perioada premergătoare și contemporană apariției *Legăturilor primejdioase*. Încercările criticii și istoriei literare de a explica opera prin viața autorului au fost, în cazul de față, descurajate nu numai de o anumită carență de documente și de mărturii sigure privind viața personală a lui Choderlos de Laclos și convingerile sale religioase și etice din acea perioadă, ci și de o cantitate enormă, făcînd parcă pandant carenței de care vorbeam, de aprecieri foarte subiective ale unor adversari politici contemporani care-l prezintă în culorile cele mai sinistre, aprecieri ce vor fi reluate și speculate mai tîrziu de Michelet, de frații Goncourt sau de Taine care, văzînd în el întruchiparea depravării Vechiului Regin, îi face următorul portret caracteristic: „Este un Machiavelli subaltern, om bun la toate, profund depravat, cu o veche înclinare către combinațiile monstruoase”. S-a acreditat legenda (sau poate nu e numai o legendă?) unui Laclos tip de Don Juan cinic, satanic, intrigant, perfid, identic întru totul cu negrele sale personaje, marchiza de Merteuil

și vicontele de Valmont. Dar ea pare a fi contrazisă de seriozitatea și de atitudinea rigidă a militarului care are, e drept, în cariera sa, un moment de neconformism (cariera politicianului se menține într-o zonă mai echivocă), de devotament și de fidelitatea tatălui și soțului — deși căsătoria lui Laclos are loc în împrejurări care amintesc pînă la un punct de seducerea lui Cécile Volanges de către vicontele de Valmont, fiind, se pare, fericitul rezultat al unui pariu.

Portretele timpului ne arată o figură vicleană și inteligentă, cu privirea senzuală, dominatoare și sensibilă totodată. Memoriile contemporanilor vorbesc de conversația sa „rece, spirituală fără a fi amabilă, cu fulgerări de căldură oratorică cu atît mai cuceritoare, cu cît debitul său e, de obicei, metodic”. Poate cea mai aproape de adevăr este opinia lui Rétif de la Bretonne: „Toată lumea îl crede un monstru pentru că zugrăvește o Merteuil și un Valmont. Dar ar trebui trasă o concluzie opusă: un melancolic face comedii, un om vesel, sanguin, tragedii”.

Este neîndoielnic că relația operă-om-autor rămîne aici una dintre cele mai greu de definit. Indiscutabil rămîne faptul că opera vine după o experiență mondenă agitată și strălucită — tinerețea lui Laclos este tinerețea lui Chamfort, Talleyrand, Crébillon, Mirabeau, tinerețea lui Vigny și Stendhal, ei înșiși ofițeri — care se desfășoară în diferite orașe de provincie în care Laclos locuiește urmînd deplasările garnizoanei sale. Stendhal, care l-a cunoscut pe Laclos, pe atunci bătrîn general de brigadă, în Italia, cu care comunică întru aceeași admirație față de Napoleon, ne asigură că la originea *Legăturilor primejdioase* se află experiența celor șase ani petrecuți la Grenoble, oraș în acea vreme cu o viață de societate foarte animată, care l-a inspirat și pe Casanova într-unul din cele mai importante capitole ale *Memoriilor* sale, și ne dă „chei” pentru o parte din personajele cărții, și, în primul rînd, pentru marchiza de Merteuil

(să nu uităm că Stendhal este originar din Grenoble și foarte legat prin familie de acest oraș).

Chestiunea aceasta a „cheilor” i-a preocupat mult atât pe contemporanii lui Laclos cât și pe istoricii literari, și, pentru primii, ea a amplificat scandalul provocat de cante, în timp ce pentru ceilalți, pe aceeași linie a abordării operei prin biografia autorului, a dus la complicate incursiuni în monografia orașului Grenoble și în istoria unor ilustre sau mai puțin ilustre familii locale. Aceste incursiuni au avut un rezultat ușor previzibil: e vorba și aici, ca în orice carte cu adevărat mare, nu de un text cu „cheie”, ci de unul în care experiența brută este depășită prin arta transfiguratoare.

Roman de analiză, și roman de analiză de cel mai pur tip clasic (în tradiția *Prințesei de Clèves*; Baudelaire admiră în el puterea „analizei raciniene”, frapat, fără îndoială, de pătrunderea cu care este surprinsă psihologia feminină, iar Paul Bourget îl socotește pe Laclos „părintele romanului de analiză”, văzînd în el pe „cel mai crud dintre vivisectorii dragostei” și în cartea sa „o sumbră planșă de anatomie morală”), *Legăturile prietenoase* se citesc și ca roman de moravuri (așa îl vede Sainte-Beuve) și ca document exact de istorie și psihologie (cum îl socotesc Taine și frații Goncourt).

Dar el se citește, ca și romanele lui Stendhal, sau ca acelea ale unor romancieri din secolul al XX-lea, ale unui Montherlant de exemplu. (Costals, din romanul *Les jeunes filles*, este foarte aproape, în multe privințe, de Valmont), care par a coborî din el, și ca o *ars amoris*, ca o „educație sentimentală” — Stendhal vedea în acest roman un „arsenal de seducție” un „breviar pentru tinerii provinciali care își cunosc o dispoziție infinită de a iubi și de a fi iubiți” — sau, și mai mult, ca „roman al unui stil de viață” și al condiției umane, ca o meditație asupra unor chestiuni de etică și de comportament, asupra binelui și a răului, asupra viciului și a virtuții, asu-

pra fericirii, asupra realității și a aparenței, a destinului și a libertății.

Citindu-l în această nouă perspectivă, sîntem puși în situația de a constata caracterul foarte abstract și profund ambiguu al romanului — ambiguu în măsura în care meditația rămîne deschisă, în măsura în care cărții i se pot da, și i s-au dat, mai multe interpretări —, în ciuda epilogului „lipit”, scris, evident, de circumstanță (concesie făcută mentalității epocii spre a preveni anumite atacuri care totuși s-au dezlănțuit), în care concluziile sînt trase pe un ton apăsător, „cei răi” fiind cu toții într-un fel sau altul aduși la ordine. Ne explicăm astfel mai ușor de ce exegeții cărții au ajuns la rezultate opuse cînd s-au străduit, pe multe pagini, să stabilească dacă Choderlos de Laclos a zugrăvit societatea epocii sale în culori fidele sau în culori mult mai întunecate decît cele ale modelului. Tot astfel ne explicăm cum alături de indignarea suscitată de carte (care a suferit, după moartea autorului, sub regimul puritan al Restaurației, o condamnare, pentru același motiv pentru care ceva mai tîrziu vor fi condamnate *Doamna Bovary* și *Florile răului*, adică pentru ultragiul adus bunelor morăvuri), pe care marele public francez, dar și o serie de istorici literari au asimilat-o multă vreme cu romanele licențioase de mîna a doua ce abundă în epocă sau au executat-o cu formule expeditivă (Charles Nodier : „E un *Satiricon* de garnizoană”), a existat și o reacție contrarie, care a văzut în roman o „excelentă hrană pentru sufletele pioase și dornice să se întărească pe drumul vieții”.

Poate nu ar fi hazardat să afirmăm că influența pe care această carte a avut-o asupra lui Stendhal, care și-a mărturisit marea admirație pentru *Legăturile primejdioase*, s-a manifestat și în ceea ce privește tratarea romanului ca structură ambiguă. În *Roșu și negru* ambiguitatea situațiilor și a eroului, care permit, de altfel, chiar unele apropieri de detaliu cu situațiile și eroul din

Legăturile primejdioase, este indiscutabilă, de unde și interpretările foarte variate ce s-au dat acestui roman al lui Stendhal — de la cea care vede în Julien Sorel numai un arivist banal ce a eșuat în tentativa sa pe care nici o spiritualitate nu o înnobilează, și pînă la cea care îl înțelege ca pe un Meursault *avant la lettre*.

Cum se realizează această ambiguitate? Printr-o rela-tare pur abstractă, impersonală (în sensul acesta ob-servăm descendența romanului din marea literatură cla-sică și putem vedea în el o reacție la valul de sentimen-talism și de literatură a „eului” care, prin Rousseau și numeroșiii lui imitatori și prin romanul englezesc, invadase literatura franceză a epocii), a unor evenimente mai pu-țin exterioare și mai mult interioare, situate într-un spațiu neutru și într-un timp neutru, neutre ca într-o tragedie clasică sau ca într-un roman modern, neutre în ciuda precizărilor de dată și de cadru — riguroase dar făcute cu mare zgîrcenie — prin care autorul obține parcă un efect contrariu, ca într-un roman de Camus sau de Butor. Ceea ce nu interzice citirea *Legăturilor pri-mejdioase* ca roman cu referire exactă la epocă, — lu-cru la care ne invită nu numai epigraful extras din prefața la *Noua Eloiză*, ci și subtitlul cărții — dar în același timp permite o lărgire și o îmbogățire a sensuri-lor cărții, ineputabile ca în orice mare roman modern de factură simbolică.

Pentru a fi mai expliciti trimitem la alte romane, aparținînd aceluiași secol, ca *Viața Marianeii*, *Manon Les-caut*, romanele lui Lesage, *Călugărița* lui Diderot, ro-mane de moravuri sau de analiză în sensul cel mai exact al cuvîntului, și în care este dificil să se descopere ceea ce numeam ambiguitate. Romane „ambigue” ar fi poate mai curînd cele două curioase cărți ale lui Diderot, *Nepotul lui Rameau* și *Jacques cel fatalist*.

Laclos însuși simte tot ceea ce-l desparte de contem-porarii săi, de un Marivaux, de exemplu, în care vede

totuși un precursor. Într-un articol publicat în *Mercure de France* în 1784, el face următoarea precizare : „Marrivaux, care avea mult spirit și era un mare disecator de cuvinte, cunoștea foarte bine primul înveliș al inimii omenеști și-i examinase toate cутele cu grijă și succes ; dar el n-a pătruns mai adînc“. Un romancier, precizează Laclos, trebuie însă să zugrăvească oamenii nu așa cum se arată ei, ci așa cum sînt , el trebuie să încerce să surprindă resorturile cele mai ascunse ale pasiunilor. Romanul trebuie deci să fie roman de analiză, dar o analiză care caută mereu ceea ce e ascuns îndărătul aparențelor. Realitatea are deci pentru romancier mai multe straturi, o „grosime“. A o concepe însă astfel înseamnă, implicit, a te angaja pe drumul unei literaturi echivoce și ambiguе.

Romanul uzează de formula epistolară, foarte utilizată în secolul al XVIII-lea, folosită și de Montesquieu în *Scrisorile persane*, de Rousseau în *Noua Eloiză* sau de Richardson în *Clarisse Harlowe* — sînt epistole scrise pe un ton impertinent, ironic, brutal, implacabil, spiritual, într-o limbă de cea mai bună tradiție clasică, foarte abstractă și foarte precisă totodată —, care devine aici modul ideal de exprimare impersonală. Laclos izbutește să mînuiască această formulă cu atîta suplețe încît nu numai că evită principala primejdie care o pîndește, acțiunea trenantă, ci tocmai grație contrastelor, efectelor de simetrie prin opoziție și mai ales întreruperilor pe care ea le permite în desfășurarea romanului, discontinuu (scrisorile fiind într-un anume fel tot atîtea unități independente) în continuitatea lui, realizează remarcabile momente de *suspense* — deși cunoaștem de la bun început datele „problemei“.

În construcția profund elaborată, riguroasă ca o figură geometrică sau ca o formulă algebrică, nimic de prisos (ca orice spirit de formație clasică, Laclos posedă secretul litotei), nimic care să nu răspundă unui calcul savant în care se afirmă vocația matematicianului, după

cum în vocabular — ce frapează prin utilizarea, foarte adecvată în acest text care concepe dragostea ca pe un război, ca pe un duel, sau ca pe o vânătoare, unor termeni de strategie și de tactică militară — se vedește formația ofițerului.

Compoziția pe epistole, așa cum este concepută aici, favorizează scriitura ambiguă. Fiecare personaj are adevărul lui, există un ușor decalaj între toate aceste relații care nu coincid niciodată perfect pentru că aceleași fapte sînt privite din perspective diferite — în proza modernă se va uza mult de procedee asemănătoare —, în timp ce eu, cititorul, din locul meu privilegiat, am o privire simultană asupra acestor adevăruri relative, imparțial etalate sub ochii mei. Simultană, da, dar nu totală, în sensul că îmi scapă mereu ceva din intenția ultimă a personajului, a cărții, a autorului, și acel ceva care mă irită fiindcă mi se sustrage, mă obligă să ajung la propria mea soluție, adică la adevărul meu, hrănit și stimulat de adevărurile cărții, — fie că mă postulez în acord sau în dezacord cu ele —, poate chiar modificat de ele. Nu altceva vizează oricare din marile romane simbolice moderne.

Ca și discipolul său Stendhal, Laclos, în ceea ce privește psihologia iubirii, ne apare ca un adept al filosofilor din secolul al XVIII-lea, pentru care aceasta se reduce la iubirea de noi înșine, adică la „sensibilitatea fizică”. Omul superior, după Stendhal, ar fi un fericit compromis între „un cap logic” și „un anume temperament pasionat” (pasiunea senzuală ascultînd însă de logică), combinație care există deja la personajele lui Laclos. Cultul, „energiei”, egotismul, egoismul pasiunii, atotputernicia intelectului asupra inimii sînt cele pe care le vom întîlni și la Stendhal. Dragostea, în *Legăturile primejdioase*, este așa cum o văd D'Helvétius sau Condillac: ea devine, în viața de societate, ceva cu totul

străin de natură, un fantastic balet social, o simplă exaltare factice a simțurilor, o suită de „deviații mentale“. Aflăm în această carte, cu zece ani înainte de apariția primei opere a marchizului de Sade, întreaga psihologie a iubirii crude, produs al unei societăți detracate, al unei umanități de salon, artificială și hiperrafinată, ducând acea viață antinaturală împotriva căreia se ridicase Rousseau când susținuse teza pervertirii omului de către societate și necesitatea întoarcerii acestuia la natură.

Am văzut în Laclos un clasic și un discipol al secolului său, un precursor al romanului de analiză dar și un precursor al unei anumite orientări a romanului modern, romanul meditației asupra condiției umane, orientare care trece prin Stendhal și, situându-se sub semnul lui Nietzsche și Dostoievski, duce la Gide, Montherlant, Malraux, Camus sau Sartre. Putem vedea însă în el, pe linia „satanismului“ său, și un precursor al romantismului. Așa l-a interpretat Baudelaire — unul dintre cei care au avut meritul de a scoate din uitare romanul lui Laclos —, al cărui geniu se înrudește cu cel al lui Laclos, și care, în studiul pe care i-l consacră, se arată, printre altele, sedus de „caracterul general sinistru“ al acestei opere și de acea perversitate care se complăce în rafinamentul său.

Principalii eroi din *Legăturile primejdioase* sînt niște orgolioși, orgoliul lor fiind șiamnațiunea lor. Romanul, în una din schemele lui de lectură posibile, este duelul a două orgolii și dublul lor dezastru. Orgolii nesățioase, care-și cer neîncetat victima, prin a cărei sacrificare orgoliosul egocentric și egolatriu își atestă în primul rînd sieși, apoi și celorlalți, puterea și supremația sa nelimitată, precum și disponibilitatea sa absolută, pentru care este gata să plătească orice preț. El rivalizează cu Dumnezeu în această putere a sa de a dispune de alte destine, cuvînt înfricoșător pe care marchiza de Merteuil îl rostește la un moment dat, și care ne dă, fără îndoială, sugestia cea

mai profundă asupra unuia din sensurile posibile ale cărții. Marchiza și vicontele sînt ipostaze ale orgoliosului Lucifer, generînd răul pretutindeni în jurul lor, sau, mai complicat dar mai exact spus, ei devin cauză a cauzelor răului, exercitîndu-și acțiunea demonică asupra unor ființe inocente care, fiindcă nu au știut să reziste tentației satanice, vor fi silite să-și răscumpere păcatul osîndindu-se pe veci la claustrare întru adorarea principiiului binelui. Cei doi complici suferă de complexul ipocriziei : ei li se arată celor din jur, așa cum apare diavolul uneori în arta medievală și barocă, sub masca surîzătoare și luminoasă a virtuții și a frumuseții.

Întregul roman poate fi citit ca o dezbatere asupra binelui și a răului, dezbatere care preocupă mult secolul. Pentru Thomas de Aquino, ale cărui teze pot fi luate, în perspectiva epocii, ca repere etice în funcție de care poate fi judecat ideatic romanul, răul este absența binelui, iar binele, conformare cu legile de dezvoltare a esențelor, de transformare a lor în fenomene. Răul este în sine (neutru), atunci cînd nu e decît absență a binelui, și activ, atunci cînd este deturnare a esenței de la legile firești de dezvoltare. Or, marchiza și vicontele sînt factori activi ai răului, pentru că ei acționează în sensul deturnării esențelor, a esenței iubirii, a esenței naturii feminine, de exemplu, de la realizarea lor conform ordinii prestabilite a firii. Marchiza de Merteuil și vicontele de Valmont vor să modifice lumea după modelul lor. Și unul și celălalt joacă, sub masca virtuții și a prieteniei, rolul de directori de conștiință și de magisteri pe lîngă tinerele și inocentele lor victime, numite adeseori de ei „mon écolier“, mon „écolière“, căroră le predau elementele unui nou „catehism“, termenul fiind utilizat aici în sens blasfematoriu.

La originea acestei acțiuni stă dorința de răzbunare (indirect, prin victima inocentă, care este fapta cea mai scumpă celui împotriva căruia se îndreaptă răzbu-

narea), ea însăși generată de orgoliul lezat. Dar această dorință de răzbunare, care se identifică aici cu dorința ca și celuilalt să i se întâmple în planul răului ceea ce trăiesc cele două personaje luciferice, este, la modul negativ, un omagiu adus binelui, ceea ce ele trăiesc reflectându-se în conștiința lor ca un fapt rău, pentru că ele au conștiința unei anumite ordini bune a lumii. Ateismul, nu declarat dar implicit, al celor doi complici infernali, se postulează astfel nu ca indiferență, ci ca obstinare împotriva binelui sau a divinității.

Orgoliul diabolic al celor două personaje este întreținut și totodată satisfăcut în manifestările sale de o luciditate tot diabolică. (Dacă se poate vorbi de donjuanismul vicontelui de Valmont, el trebuie discutat în perspectiva acestui nemăsurat orgoliu prin care se distinge de alte ipostaze literare ale lui Don Juan). Puri cerebrale, inimi veștejite, imaginații depravate, simțuri obosite în căutare de senzații rare și complicate, spirite capabile de un autocontrol neomenesc, vicontele și marchiza se autoanalizează și îi analizează pe ceilalți cu impasibilitate științifică, ei fac cu metodă o experiență științifică („*Admirez la pureté de méthode*“, îi spune Valmont marchizei cu orgoliu). Din combinațiile lor pur intelectuale, calculate ca mișcările unui joc de șah, sentimentul este exclus, el fiind rușinos, marele păcat. Este o cursă — cea mai primejdioasă dintre toate — de evitat, din el pîndește eșecul și pierzania. Fapt este că pierzania celor doi complici vine tot din sentiment, din sentimentul original al orgoliului, sentiment mai apropiat decît toate celelalte de intelect, unicul de care sînt capabili. Cînd orgoliul iese de sub controlul intelectului, toate calculele sînt lăsate de o parte, și cei doi mari lucizi se precipită cu ochii închiși în prăpastie. Desfigurarea cumplită a marchizei de Merteuil înseamnă, simbolic vorbind, desființarea ei din punct de vedere estetic, adică din punctul de vedere din care ea, orgolioasă,

a reacționat provocînd răul. Boala o scoate din categoria estetică — orgoliul este introducerea unui punct de vedere estetic în domeniul eticului —, dîndu-i posibilitatea să mediteze din afara esteticului la tot ceea ce făcuse în planul etic și la tot ceea ce i se făcuse.

Iată doar cîteva dintre interpretările posibile ale acestei opere enigmatice, diamant negru cu nenumărate fațete, fără pată, fără fisură, cu schimbătoare reflexe.

DOAMNA DE STAËL — DESCRIEREA UNEI OPTIUNI

CÎND începe să scrie *De la littérature*, doamna de Staël cunoaște importante lucrări ale lui Condorcet și Godwin. Ideea perfectibilității, după cum ea însăși arată, nu-i aparține. Ea își propune doar să o demonstreze, urmărind-o — de fapt, aplicînd-o — într-un domeniu în care, socotește scriitoarea, perfectibilitatea operează în chipul cel mai vizibil, în domeniul literaturii. Astfel, în intenția doamnei de Staël, lucrarea are un foarte marcat caracter filosofic și politic.

Perfectibilitatea și literatura — în primul rînd literatura „filosofică“, și abia în al doilea rînd literatura „de imaginație“ — sînt, în concepția doamnei de Staël, două lucruri indisolubil legate. Literatura, considerată în sensul arătat, este socotită principalul instrument al perfectibilității, al progresului, dar totodată și principalul rezultat al acestuia. Doamna de Staël își propune în consecință să-și argumenteze teza urmărind „istoria spiritului uman de la Homer și pînă în 1789“. Demonstrația se va sprijini pe o triplă antiteză : geografică, istorică, literară. Paralel cu teza principală întîlnim o a doua, subsidiară, grație căreia lucrarea capătă adeseori caracterul unui pamflet politic îndreptat împotriva lui Bonaparte : condiția sine qua non a perfectibilității este libertatea politică.

Schematismul întregii construcții : libertate plus timp egal progres, aplicat la fenomenul atât de complex al literaturii, o va aduce nu o dată în impas pe doamna de Staël. Pentru a-și salva sistemul, se va vedea adeseori nevoită să sacrifice tezei sale evidența faptelor, lucru pe care îl va face cu atât mai ușor cu cât multe din literaturile despre care ne vorbește îi sînt în acel moment foarte puțin cunoscute. Astfel, ni se arată, literatura romanilor este superioară literaturii grecilor, pe de o parte pentru că apare mai tîrziu, pe de alta pentru că spiritul național și patriotismul, favorabile libertății, erau mai dezvoltate la latini. Printre greci, Menandru și Teofrast îi sînt superiori lui Aristofan, pentru că au trăit un secol mai tîrziu. Slaba dezvoltare a literaturii italienilor, ni se spune în alt capitol, se datorește faptului că acești urmași ai romanilor nu se mai bucură de libertatea de care au avut parte strămoșii lor. Dacă italienii ar fi liberi, literatura lor ar fi mult mai bună și nu ar mai avea acea supărătoare tendință spre afectare întîlmită la Ariosto, Petrarca, Boccaccio. Un lucru asemănător ni se spune și despre literatura spaniolă, care a fost oprită în dezvoltarea ei de absolutismul monarhic. Literaturile din nord au cunoscut succese de seamă deoarece s-au dezvoltat într-un climat de libertate politică (doamna de Staël se gîndește în chip evident la Anglia). Libertatea nu poate fi cucerită și menținută decît de „filosofi” care, prin elocința lor, vor trezi în mulțime gînduri și sentimente nobile și dragostea de republică. Interesul filosofic și politic al cărții *De la littérature* stă astfel în afirmarea marilor idei de progres și libertate. Tonul este elevat și înflăcărat, intențiile generoase, dar argumentarea, subiectivă și sentimentală, este foarte vulnerabilă.

Lucrarea prezintă însă și un multiplu interes literar și estetic. Însăși ideea exprimată în titlu implică o adevărată revoluție în concepția criticii literare. Literatura urmează a fi considerată în raporturile sale cu instituțiile sociale — este intenția anunțată în titlu și prefată

cel puțin, căci în cursul lucrării doamna de Staël se ocupă aproape în mod exclusiv de relațiile dintre literatură și instituțiile politice —, așadar ca fenomen *relativ*, care trebuie explicat și înțeles în funcție de momentul istoric, de națiunea care l-a produs etc. Astfel, pentru prima oară se asociază, într-o lucrare de asemenea întindere, istoria literaturii cu istoria generală a omenirii. Acest nou punct de vedere, sugerat încă din 1719 de către abatele Du Bos, care constata deosebiri de concepție în artă la diferitele popoare, în funcție de instituțiile sociale ale acestora, fusese acceptat în principiu de către Voltaire, care totuși în practică rămâne, alături de La Harpe și de Marmontel, un apărător al tradiției clasice. Critica literară din secolul al XVIII-lea continua să se facă în Franța după metodele dogmatice moștenite de la Boileau, și excela în analiza de detaliu a operei, raportându-se la un ideal absolut de frumusețe, la acea „*beauté régulière*”, cu alte cuvinte la frumusețea conformă unor reguli. Cartea doamnei de Staël întreprinde pentru prima oară (am văzut în ce condiții) un studiu comparativ al literaturilor europene, constituind prima contribuție importantă la viitorul triumf al esteticii romantice în Franța.

Încă de la primele pagini, Doamna de Staël propune o împărțire a literaturilor în două mari grupuri în funcție de climat, adică de situația geografică a popoarelor care le-au produs: literaturile nordului și literaturile din miazăzi. Doamna de Staël preia această idee de la același abate Du Bos, care o pusese în circulație la începutul secolului. De altfel, încă din secolul al XVII-lea, literaturile nordice, considerate „barbare”, erau invocate cu scopul de a sublinia, prin opoziție, eleganța, concizia, claritatea etc. literaturilor clasice și, în special, a literaturii clasice franceze. Anglomania care domnește în Franța în secolul al XVIII-lea minează această teză a „barbariei” literaturilor nordului (pentru Voltaire, Shakespeare este tot un „barbar”, dar un barbar de geniu), fără a o înlătura însă cu totul. Către sfârșitul secolului,

opoziția începe să se sprijine pe ideea că popoarele din nord reprezintă un alt tip intelectual și temperamental. Pe de altă parte, încă din 1748, Montesquieu, în *L'Esprit des Lois* (carte despre care doamna de Staël scrisese un comentariu la vârsta de cincisprezece ani), elaborase o teorie despre influența climatului asupra instituțiilor sociale. Să mai notăm și apariția unui articol, publicat în 1795 în *Le Spectateur du Nord*, cunoscut fără îndoială de doamna de Staël, în care germanistul Charles de Villers semnala publicului francez meritele remarcabile ale literaturii germane.

Din toate aceste elemente disparate, doamna de Staël, foarte receptivă la influențe atunci când ele se acordă cu gusturile și convingerile ei, construiește o amplă sinteză și, supremă îndrăzneală nu numai în raport cu estetica tradițională, ci și cu vederile cenzurii napoleoniene, își avertizează de la bun început cititorii că ea preferă literaturilor din miazăzi melancolica literatură a nordului, pe Ossian lui Homer.

Această opoziție, prin care doamna de Staël afirmă și apără drepturile unei literaturi moderne, se înscrie în chip logic în cadrul tezei centrale a perfectibilității. Căci stabilirea celor două categorii de literaturi nu se face numai în funcție de climat, ci și în funcție de epoca istorică: literaturile din miazăzi stau sub semnul antichității, în timp ce literaturile nordului aparțin timpurilor moderne, adică erei creștine. Superioritatea acestora din urmă este așa dar atestată și verificabilă și prin raportare la principalul criteriu al ideii de perfectibilitate, cel cronologic.

Argumentarea de detaliu ar fi următoarea: popoarele din miazăzi, de origine latină, aflate sub influența profundă a civilizației antice, nu și-au putut asimila întru totul spiritul religiei creștine, rămânând în continuare tributare geniului antichității. Popoarele din nord, în

schimb, ale căror religii erau de o esență înrudită cu cea a creștinismului, sînt profund creștine prin gîndire și sentiment. Deși trăiește cu multe secole înainte, Ossian este mai modern decît Petrarca, pentru că al doilea aparține unei literaturi de tradiție antică. (Acest mod de a pune problema intră însă în conflict cu teza centrală).

Venind primii, grecii au o poezie de inspirație directă, deci sinceră, dar căreia îi lipsesc acele attribute care fac meritul literaturilor moderne: meditația, melancolia, sensibilitatea, pasiunile adînci. Mitologia lor este o formă de expresie poetică primitivă, care nu mai poate trezi aceleași emoții în sufletul modern — la moderni mitologia aceasta devenind o simplă recuzită literară, un artificiu, o manieră.

Doamna de Staël afirmă astfel, înaintea lui Chateaubriand, necesitatea unei inspirații creștine pentru literatura modernă, intuind totodată valorile culturale ale evului mediu care, pentru contemporanii scriitoarei, tributari vechii prejudecăți clasice, transmisă prin La Bruyère și Voltaire, constituie o eră de tenebre și de „barbarie“. În sistemul de gîndire al doamnei de Staël creștinismul nu este însă implicat ca dogmă, ci ca fenomen istoric, scriitoarea încercînd să stabilească rezultatele lui morale dintr-un unghi de vedere pur filosofic. Autorul cărții *Le génie du christianisme* se scandaliza, așadar, fără temei de „amestecul de perfectibilitate și de creștinism“ pe care-l întîlnim în *De la littérature*.

Creștinismul, ne spune doamna de Staël, a dezvoltat în sufletul omului modern facultăți pe care anticii nu le cunoșteau aproape de loc: introspecția, spiritul meditativ, „filosofic“ și, implicit, sensibilitatea. Filosofia și sensibilitatea sînt două noțiuni nedespărțite în sistemul de gîndire al scriitoarei. Ea nu pierde nici un prilej pentru a ne spune că poezia nordului este mai „filosofică“ decît cea din miazăzi. Termenul nu are însă aici înțelesul lui curent, ci, așa cum ne arată limpede precizările din context, desemnează o poezie reflexivă, melanco-

lică, sensibilă. Poetul suferă și totodată își analizează suferința. Pentru doamna de Staël melancolia și sensibilitatea formează una din acele asociații indisolubile pe care ne-am obișnuit să le întâlnim în argumentările ei.

Națiunile din nord sînt mai creștine decît cele din miazăzi nu numai pentru motivele mai sus arătate, ci și pentru că ele sînt protestante (să nu uităm că doamna de Staël, de origine elvețiană, aparține aceleiași religii), protestantismul perpetuînd sub o formă nealterată spiritul primitiv al instituției creștinismului.

La toate aceste argumente, doamna de Staël mai adaugă unul: făcînd din femeie, ființă prin excelență sensibilă, egala bărbatului, creștinismul a creat un climat moral nou. O nouă concepție despre dragoste, despre fericirea cuplului, despre relațiile familiale a dus la un mod nou de a concepe arta.

„Omul modern“, înzestrat cu sensibilitate și cu facultatea introspecției, este în chip necesar nefericit. El este stăpînit fie de sumbre pasiuni, fie de o melancolie fără leac. Arta modernă reflectă tocmai acest suflet „exaltat și melancolic“, consumat de o insatisfacție perpetuă. Această „boală a sufletului“, care își are izvorul într-o „fire nobile“, ar putea fi tămăduită printr-un apel la rațiune dacă „întreaga organizare socială nu ar apăsa asupra sufletelor sincere și iubitoare, făcîndu-le viața cu neputință de îndurat“ (Partea I, Cap. XVII, *Dè la littérature allemande*).

Dar această neliniște nu e stearpă, ci, dimpotrivă, se află la originea tuturor marilor realizări umane și, deci, și a artei și a literaturii: „*Ce que l'homme a fait de plus grand* — spune doamna de Staël — *il le doit au sentiment douloureux de l'incomplet de sa destinée*“. (Partea I, Cap. XI, *De la littérature du Nord*). Prin această frază, devenită celebră, doamna de Staël definește cu anticipare „*le mal du siècle*“ și totodată afirmă, înaintea marilor romantici, ideea nefericirii geniului (idee

dezvoltată și în *Scrisorile despre Jean-Jacques Rousseau*, și care va fi reluată în *De l'Allemagne*).

„Omul modern“, care, așa cum îl concepe doamna de Staël, este de fapt omul romantic, se complace în mijlocul unei naturi sumbre, triste, amenințătoare, care îi alimentează imaginația, sensibilitatea, pasiunile. Și această natură este cea a nordului. Un atare suflet se află într-un desăvârșit dezacord cu luminoasa natură din miazăzi.

Proclamînd superioritatea literaturilor nordului, doamna de Staël le desemnează ca model din care urmează a se inspira noua literatură a Franței. Totuși, modelul nu va fi urmat întocmai, ci va fi adaptat specificului francez. Chiar dacă sensibilitatea doamnei de Staël este „nordică“ (romantică), rațiunea ei rămîne franceză (clasică). Opiniile scriitoarei în materie de literatură sînt încă, în multe privințe, tributare clasicismului. Autorii englezi, arată ea, păcătuiesc împotriva clarității, a conciziunii stilului. Poetii englezi Gray, Thomson, Young fac multe greșeli de gust, dar sînt salvați de sinceritatea poeziei lor. Cînd vorbește despre Shakespeare, doamna de Staël se situează încă pe pozițiile timide ale lui Voltaire : îl admiră pentru spontaneitatea și forța geniului său, dar îl găsește plin de lungimi, de repetiții inutile, de imagini incoerente. Scenele de groază și de suferință fizică, echivocurile licențioase, expresiile grosolane sînt tot atîtea cusururi. Totuși, ultimul cuvînt este acela al unui spirit care a evadat din dogma clasică : „Prefer, spune doamna de Staël, unei opere mediocre și corecte, o operă care are mari defecte dar și mari calități“. (Partea I, Cap. XII).

Literatura Franței republicane trebuie să fie, după doamna de Staël, filosofică și totodată sentimentală. Ea se va adresa rațiunii dar și sensibilității. Acest tip nou de literatură, pus în slujba republicii, destul de confuz definit, ar reuni o serie de elemente „nordice“, ca introspecția, pasiunea, melancolia, cu o literatură filosofică

și elocventă legată de rezolvarea problemelor politice, după modelul celei franceze din secolul al XVIII-lea. Pe aceasta doamna de Staël o admiră necondiționat, preferând-o în multe privințe literaturii secolului al XVII-lea, pe care o găsește lipsită de forța ideilor și excesiv de aservită perfecțiunii formale (doamna de Staël îl preferă pe Voltaire lui Racine). Forma acestei literaturi noi va fi elegantă, spirituală, dar și spontană, impetuoasă („Concepția și execuția trebuie să țîșnească dimpreună și să porceadă din aceeași forță; a reveni asupra gândurilor noastre, a schimba expresia unui sentiment e o treabă atît de anevoioasă, încît succesul ei nu poate să nu se resimtă de efortul pe care-l necesită”, spunea doamna de Staël încă din 1790 în prefata la una din primele sale scrieri, *Sophie ou les sentiments secrets*), și se va conforma bunului-gust. După cum se poate ușor observa, componentele unei asemenea estetici sînt prea contradictorii pentru ca ea să poată fi realizată în practică. Totul în *De la Littérature*, pînă și noua doctrină literară care ni se propune, tinde să se înscrie în arhitectura impresionantă și ireproșabil simetrică a sistemului propus.

De l'Allemagne, capodopera în care își găsește deplină expresie concepția estetică inovatoare a doamnei de Staël, este rodul a mulți ani de intensă activitate, în care timp scriitoarea studiază limba germană, face două călătorii în Germania, instalîndu-se pentru o vreme mai îndelungată la Weimar, la Berlin și la Viena, întreprinde o serie de traduceri din poezii și dramaturgii germani, citește metodic literatură germană. La Weimar, vitalitatea, curiozitatea ei intelectuală și mai cu seamă conversația ei strălucită stîrnesc oarecare panică în cercul închis și cu deprinderi de viață retrasă al scriitorilor și savanților de aici. Dar simpatia, interesul, admirația prevalează, așa cum se poate vedea dintr-o scrisoare pe care Schiller i-o scrie lui Goethe (aflat atunci la Jena) de la Weimar, la 21 decembrie 1803: „Doamna de Staël va justifica din plin ideea pe care ți-ai făcut-o despre ea

a priori : este simplă și naturală, și în firea ei nu descoperi nimic fals sau neplăcut. De aceea te simți atât de minunat când ești cu ea, în ciuda diferenței imense dintre felul ei și al nostru de a fi și de a gândi, putînd să suporti orice din parte-i și dorind să-i vorbești despre toate. Ea reprezintă spiritul francez într-o lumină adevărată și foarte interesantă. Te afli în dezacord cu ea în legătură cu tot ceea ce noi numim filosofie, adică în legătură cu toate problemele înalte și hotărîtoare, și nici o discuție din lume nu o poate face să-și schimbe părerea. Dar felul ei de a fi și de a simți valorează mai mult decît metafizica ei, și minunata sa inteligență atinge forța geniului. Vrea să limpezească totul, să înțeleagă totul, să măsoare totul ; nu vrea să admită că există și lucruri obscure, inaccesibile, și tot ceea ce nu poate fi luminat la flacăra inteligenței sale nu există pentru ea ; de aceea se teme îngrozitor de filosofia idealistă, care, după părerea ei, duce la misticism și la superstiție, atmosferă neprielnică spiritului său. E lipsită de simțul a ceea ce numim poezie ; dintr-o operă de acest fel nu înțelege decît pasiunea, elocința, spiritul general ; dar chiar dacă ceea ce este valoros îi scapă cîteodată, nu va gusta niciodată un lucru lipsit de valoare. Din aceste cîteva cuvinte ale mele îți poți da seama că luciditatea, hotărîrea și vioiciunea spirituală cu care este înzestrată nu pot să exercite decît o influență beneficătoare. Singurul lucru supărător este felul ei de a vorbi extraordinar de volubil ; ca s-o poți urmări trebuie să te transformi pe de-a-ntregul într-un aparat auditiv. Dar de vreme ce m-am putut descurca chiar și eu, deși mă pricep atât de puțin să vorbesc franțuzește, dumneata, care cunoști mai bine această limbă, o vei face cu atât mai ușor". (Citat după Sainte-Beuve, *Madame de Staël*, articolul *Coppet et Weimar* din 5 mai 1862).

Documentul e neprețuit. După Sainte-Beuve, care a cunoscut-o pe doamna de Staël, el conține, comparat cu alte mărturii, „opinia cea mai echitabilă”, „notînd în

chip magistral atât darurile strălucite cât și lacunele și limitele acestei naturi extraordinare". Schiller definește admirabil latura raționalistă a personalității doamnei de Staël, prin care ea descinde din Voltaire și Montesquieu, și care domină încă în *De la Littérature*: gustul pentru elocință, pentru ideile generale, nevoia de a afla, de a înțelege, de a explica totul, precum și ceea ce Sainte-Beuve numește „sa lacune poétique”.

Corespondența cu germanistul Charles de Villers, care o inițiază în filosofia lui Kant, nesfârșitele conversații cu A. W. Schlegel, întrevederile cu Goethe, Schiller, Wieland, o ajută să asimileze o cultură total necunoscută francezilor, și al cărei interes îl presimțise încă din 1800, când scria *De la Littérature*. În acel moment doamna de Staël intuise originalitatea tinerei literaturi germane, deși nu o cunoștea decât foarte puțin. În ciuda numeroșilor săi prieteni germani sau de formație germană, ca Benjamin Constant, Grimm, Wilhelm von Humboldt, Heinrich Meister, Jacobi, Bonstetten, Gérando, ea nu știa încă nimic despre curentul *Sturm und Drang* și nici despre „tînăra școală” grupată în jurul revistei de avangardă *Athenaeum*. Din opera lui Goethe nu cita decât romanul *Suferințele tînărului Werther*, vorbea în treacăt de Lessing, îi situa pe Gessner și pe Zacharie, scriitori minori, pe același plan cu Schiller și cu Wieland. Abia în ediția a doua a cărții apar menționate și alte opere ale lui Goethe, tragediile lui Schiller, odele lui Klopstock etc., citate evident din a doua mînă (probabil după cronicile lui Charles de Villers). La Berlin, în martie 1804, întâlnește întreaga elită intelectuală a orașului, pe Fichte, Ancillon, Johannes von Müller, Tieck, Spalding, Kotzebue, Schleiermacher și, în sfîrșit, pe A. W. Schlegel, care va deveni principalul ei informator în ceea ce privește literatura și filosofia germană. O bună parte din critica literară i-a atribuit lui Schlegel o influență totală, hotărîtoare, asupra ideilor și scrierilor doamnei de Staël. Cercetările relativ recente (cf. Contesa Jean de Pange,

Auguste Guillaume Schlegel et Madame de Staël, Bruxelles, 1938) au stabilit însă, cu ajutorul unor documente indiscutabile, că doamna de Staël își păstra în discuțiile avute cu prietenii ei o mare independență de opinii. Este de asemeni important să arătăm că atunci când scrisese *De la Littérature*, carte în care majoritatea problemelor din *De l'Allemagne* sînt puse, și în care doamna de Staël se pronunțase hotărît în favoarea literaturilor nordice, abordînd opera literară de pe poziții relativiste, ea nu cunoștea încă ideile lui A. W. Schlegel (atît broșura acestuia *Comparație între Fedra lui Racine și cea a lui Euripide* cît și faimosul său *Curs de artă și de literatură dramatică* sînt posterioare publicării cărții *De la Littérature*). Dar dacă există în opera doamnei de Staël o evidentă continuitate, trebuie, de asemeni, să subliniem că, o dată cu elaborarea cărții *De l'Allemagne*, asistăm la modificări importante în concepțiile literare și filosofice ale autoarei, în sensul adîncirii filonului rousseauist, care acordă preponderență sensibilității, imaginației, creației spontane, comuniunii dintre om și natură. Luînd contact cu noua literatură germană, care stă în acei ani sub semnul influenței lui Jean-Jacques, doamna de Staël se regăsește pe un teren familiar, pe care se simțise la îndemînă încă din vremea primei sale scrieri importante, *Lettres sur les écrits et le caractère de Jean-Jacques Rousseau*¹.

¹ Apărută în 1788, această operă de tinerețe a doamnei de Staël cunoscuse o imediată și uriașă popularitate (în 1789 apare o nouă ediție și, în același an, o traducere în limba engleză).

Această carte — manifest politic, eseu de critică literară și jurnal —, al cărei stil emfatic urmează regulile tradiționalului „elogiu”, conține în germene toate scrierile viitoare ale doamnei de Staël. Entuziasmul pentru idolul generației sale nu o împiedică să formuleze importante rezerve la adresa unora dintre ideile lui Jean-Jacques. Expresia, tonul, participarea afectivă rămîn însă exaltat-admirative. Ca și Rousseau, crede în bună-

În *De l'Allemagne* vechea teză despre influența climatului și a instituțiilor sociale asupra literaturii este aplicată literaturii (dar și filosofiei, moralei) germane. Cartea nu se mai organizează însă în jurul tezei perfectibilității, sensul ei general stînd în încercarea de a revela francezilor nu modele de urmat — căci, dimpotrivă, întreaga demonstrație tinde către condamnarea imitației, a „afectării” în artă — ci adevăratul „izvor al marilor frumuseți”, care trebuie căutat în emoția sinceră, în inspirația din natură, în folclor, în tradițiile naționale.

Teatrului francez din secolul al XVIII-lea (cu excepția tragediei lui Voltaire), aservit regulei celor trei unități, scriitoarea știe să-i prefere drama germană, pentru formula ei mai liberă și pentru tematica ei mai bogată, iar

tatea primitivă a omului, dar după opinia doamnei de Staël, societatea nu l-a pervertit pe om, bunătatea lui a rămas intactă. Acea vîrstă de aur pe care Rousseau a imaginat-o în trecut, ea o socotește cu putință în viitor. E un țel de atins și nu o etapă lăsată în urmă. Doamna de Staël concepe încă din această scriere istoria ca pe o mișcare progresivă și dialectică.

Dar ferventa admiratoare a lui Jean-Jacques se grăbește să justifice gîndirea marelui scriitor, văzînd în ea o consecință a sentimentului adînc de nefericire pe care-l trăiește geniul în mijlocul societății. Doamna de Staël formulează astfel, încă de la începutul carierei sale literare, una din ideile de bază ale operei viitoare — ideea că geniul și gloria sînt nedespărțite de suferință și sacrificiu.

Gîndirea doamnei de Staël rămîne, așa cum mărturisește ea însăși nu o dată, prin excelență afectivă. Așa se explică paradoxul la care asistăm în cazul de față: scriitoarea refuză ideile lui Rousseau, dar se declară de acord cu sentimentul care le inspiră. În ultimă instanță, ea face o pledoarie în favoarea tipului de gîndire care își are originea în sentiment, adică în favoarea propriului ei tip de gîndire, prin care se înrudește de altfel cu Rousseau.

întregii poezii franceze a secolului al XVIII-lea, operă convențional-didactică a unor versificatori abili, elegiile lui Goethe și baladele lui Bürger.

În pagini esențiale, francezii sînt astfel invitați să iasă din izolarea lor literară. Scriitoarea opune imitației servile a marilor valori clasice, literaturii franceze „amenințate de sterilitate”, capodoperele tinerei literaturi germane, ale „geniilor” din „noua școală”, care ajunsese la înflorire tocmai pentru că renunțase la imitarea modelelor propuse de clasicismul francez, întorcîndu-se la sursele naționale și exaltînd inspirația originală. În această nouă etapă a concepției sale estetice, care va avea o influență importantă asupra mișcării romantice din Franța (*De l'Allemagne* va fi supranumită *Biblia romanticilor*), doamna de Staël se arată partizana unei literaturi de inspirație spontană, scrisă în „entuziasmul” gîndirii și al imaginației și în disprețul oricăror canoane.

Capitolul celebru *De la poésie classique et de la poésie romantique*, de opțiune explicită și categorică, pune deja premisele viitoarei polemici romantice, care va continua și după moartea prematură a doamnei de Staël, pînă la sfîrșitul deceniului al treilea, cînd triumfă, în sfîrșit, în Franța, spiritul unei estetici deschise.

LAMARTINE SAU PARADOXURILE LIRISMULUI

SPRE deosebire de numeroși scriitori de prima mărime, Lamartine a cunoscut gloria, o glorie totală, nu numai în viață încă fiind, dar încă de la prima sa carte. Într-un sens, drama sa a fost tocmai aceasta : el a fost întotdeauna considerat de către contemporanii săi (și, apoi, de către majoritatea exegeților săi) drept autorul unei singure cărți sau, mai exact, al primei sale cărți. Tot ce va scrie mai târziu va fi, într-un fel sau altul, raportat de către contemporani și de către posteritate la prima sa carte, la universul ei eterat și angelic, la melancolia și suspinele, la dulcea morbiditate a amorului celor doi amânți ideali.

Primul succes e atât de mare, o anumită imagine a poetului *Meditațiilor* se fixează atât de adânc în conștiința publică, încât nimic din ceea ce urmează — noile cărți care nu mai corespund întocmai acelei imagini — nu-l mai poate egala. O generație întreagă, generația celor tineri, a văzut în autorul *Meditațiilor* pe poetul mult așteptat. În acest sens mărturiile, mai mult decât entuziaste, sînt nenumărate. Cităm la întâmplare pe cea a lui Charles Brifaut : „Am auzit vorbindu-se în mod nemai-pomenit de elogios despre *Meditațiile poetice*. Le cumpăr de la librarul meu, le citesc, nu, le devor... Limbajul poetic îmi părea a fi devenit mai vast, mai epurat, mai perfecționat... Cînd lectura aceluia eseiu liric a luat sfîrșit, ne

priveam unii pe alții muți, cu respirația oprită, uimiți, transportați de admirație, ca și cum un mare eveniment ar fi schimbat mersul lucrurilor pe pământ. Și cine scrisese aceste pagini minunate? Un muschetar reformat, de 29 de ani“.

O întreagă societate se modelează după această carte, care vine să umple un gol poetic de mai bine de un secol. Silueta fragilă și maladivă a Elvirei, pozele ei melancolice devin o modă: „Domnul de Lamartine, spune contesa Dash, o contemporană a poetului, poartă, fără îndoială, vina pentru cel puțin jumătate din nebuniile noastre; toate femeile vroiau să fie asemeni Elvirei, și am răcit de mai multe ori privind luna pe malul lacului sau sub copacii uriași, în nopțile răcoroase și senine... Nu mai aveam trup, umblam pe nouri, pe urmele celui ce o cântase pe Elvira“.

E un proces de comuniune aproape unic — istoria literară mai cunoaște doar câteva de acest fel — între un mare autor și publicul său: Lamartine le-a dat contemporanilor săi acea poezie nouă pe care noua sensibilitate a epocii — ce începuse să se formeze, și să se manifeste în Franța încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea — o cerea. Din acest punct de vedere el a fost în desăvârșit consens cu epoca sa, spre deosebire de tipul de scriitor care-și devansează epoca, în sensul că intuiește un tip de sensibilitate care va triumfa mult mai târziu. Acest consens a fost însă posibil tocmai pentru că se manifestă și pe alt plan decât pe cel al sensibilității. Poezia atât de nouă pe care Lamartine le-o dăruiește contemporanilor săi, și aici e paradoxul, uzează de o expresie veche de două secole, cu care aceștia sînt familiarizați. Lamartine nu-și violentează, nu-și derutează cititorii. Or, ruptura care se produce uneori între un mare scriitor și contemporanii săi este de obicei rezultatul neputinței acestora de a depăși primul moment, traumatizant, de luare de contact cu o structură literară total nouă.

Lamartine realizează astfel miracolul unei poezii adevărate, al unei muzici care nu se mai auzise pînă la el, folosind firesc, cu mare dezinvoltură și deplină candoare, instrumentul pe care îl are la îndemînă — instrumentul pe care l-au folosit și cei pe care el îi admiră, considerîndu-i maestrii săi, un Voltaire, un Delille, un Parny —, spre a se elibera de acel cînt interior ce se cere în chip imperios rostit. Și limbajul uzat, perimat, iremediabil compromis de versificatorii secolului al XVIII-lea, suferă, în cele mai bune dintre versurile sale, o adevărată transsubstanțiere. Perifraza prețioasă, termenul „poetic” clișeu, limbajul epurat și neutru, alexandrinul monoton (căci Lamartine uzează, aproape fără excepție, de alexandrinul clasic; singura derogare de la canonul clasic pe care și-o permite este cezura după silaba a noua, fără îndoială imitîndu-l în această privință pe André Chénier) potențează în chip misterios acea atmosferă de mare fluiditate, vapoasă, imaterială, atît de caracteristică poeziei lamartinienne.

Este o poezie de pură confesiune, de mare vibrație lirică (chiar și în poemele epice), o poezie a „eului” dezvăluit (și sub acest raport e diametral opusă poeziei impersonale clasice), dar care, asemenea poeziei clasice, operează cu un vocabular foarte abstract. Termenul concret, pitoresc, este evitat în chip sistematic, după cum atestă manuscrisele *Meditațiilor*. Epitetul vag, care dă putință imaginației să se desfășoare liber, termenul neutru sînt căutați cu mare insistență, după cum atestă aceleași manuscrise. Cu excepția unor versuri din fragmentele de poeme epice, care pot rivaliza în această privință cu cele ale lui Hugo sau ale lui Leconte de Lisle, poezia sa este total străină de frenezia pitorescului și a termenului particular, singular, pe care o vom întîlni la ceilalți romantici sau la parnasieni. Căci departe de a fi picturală, poezia lamartiniană se apropie mai curînd de idealul verlainian al formelor flou, al nuanțelor indecise, susținută

fiind în această caracteristică și de mișcarea ei esențialmente muzicală.

O atare totală lipsă de ambiție de a inova limbajul poetic (Chénier, care îl precede cu un sfert de secol, este mult mai îndrăzneț pe această linie), cu rezultate atât de originale (pentru că înnoirea există totuși, și ea ține de viziunea, de sensibilitatea poetului care, cu umilință, îmbracă veșmintele tradiționale ale poeziei), îi apare cu adevărat uimitoare cititorului de azi, care asistă la atâtea căutări și experiențe inedite în domeniul expresiei poetice.

Spre deosebire de Hugo, care își pune în mod sistematic problema inovațiilor de tehnică și de limbaj, gândindu-și literatura în opoziție cu cea clasică, Lamartine, cu desăvârșire indiferent la căutări novatoare, este un clasic în sensul în care clasici erau și Delille, Voltaire, Parny și toți poeții secolului al XVIII-lea, care, departe de a căuta originalitatea formală, se raportau la marile modele ale secolului anterior. Întâlnim la el, alături de admirația ferventă pentru Rousseau, Chateaubriand, doamna de Staël, Goethe ca autor al *Suferințelor tânărului Werther*, toți scriitori care l-au influențat în chip profund, un gust persistent pentru scriitorii minori ai secolului al XVIII-lea, și în special pentru elegiaci, pentru un Parny de pildă, sau pentru poezia filosofică a lui Voltaire, cu care seamănă unele poeme ale sale. Retorica de colegiu și frazeologia secolului al XVIII-lea l-au marcat profund: nu mai reacționează la ele, sînt propriul său limbaj, și din acest punct de vedere este mai aservit secolului al XVIII-lea decât toți ceilalți romantici.

Dar aici intervine o nuanță importantă: Lamartine e „clasic” în formă printr-o indiferență, o nonșalanță funciară față de aceasta, și nu din spirit de doctrină (poate singura mare prejudecată clasică a lui Lamartine a fost aceea de a socoti poemul epic un gen superior tuturor celorlalte și de a năzui întreaga sa viață să scrie Marele

Poem — care să-l consacre drept poetul epic oficial al Franței —, alături de care *Meditațiile* îi apar aproape ca niște încercări fără însemnătate).

Dimpotrivă, el este incapabil să se supună rigorilor esteticii clasice: inadvertențele de tot felul, neglijențele sale stilistice sînt remarcate de toți exegeții. Graba cu care-și scrie versurile este, de asemeni, bine cunoscută, cazul lui, sub acest raport, reprezentînd, poate, un caz unic printre marii poeți. În afară de poeziile cele mai importante din prima ediție a *Meditațiilor* și din *La Maison et la Vigne*, important poem scris la bătrînețe, ale căror manuscrise sînt laborios corectate și retranscrise de cîteva ori, tot sau aproape tot ce dă tiparului — adeseori hărțuit, ca și Balzac, de interminabile datorii — este improvizație. Din care cauză și un număr mare de versuri ratate, penibile, alături de versuri de o mare frumusețe. Cazul cel mai elocvent e cel al publicării poemului *La Chute d'un Ange*, pe care Lamartine îl încredințează editorului său într-o formă nedefinitivă. Într-un *Avertissement*, Lamartine face uimitoare precizări: „Îmi cunosc mai bine ca nimeni altul defectele de compoziție și de stil. Nu încerc să mă scuz. Nu știu să răspund criticilor mei altfel decît umilindu-mă și cerîndu-le mai multă indulgență pentru aceste slăbiciuni... Nu se înșală dacă văd în aceste prime ediții ale poeziei mele adevărate improvizații în versuri“. În încheiere Lamartine își anunță cititorii că are intenția să-și lucreze versurile mai tîrziu, „la rece“, „de les polir à froid“. Publicînd al doilea volum din *Meditațiile poetice*, editorul Urbain Canel deschide volumul prin următorul nu mai puțin uimitor *Avertissement de l'éditeur*: „Oferind publicului cel de al doilea volum din *Meditațiile poetice*, trebuie să-l prevenim pe cititor că incorectitudinile sau chiar versurile și strofele care lipsesc din unele poezii nu trebuie să ne fie imputate nouă“. În *Préludes*, de exemplu, un hemistih

se prezintă între paranteze. Editorul a terminat probabil versul el însuși, căutînd o rimă la întîmplare :

*Cependant, las d'attendre un trépas sans vengeance,
Les deux camps à la fois (l'un sur l'autre s'élance)*

Mai tîrziu Lamartine va relua acest alexandrin :

Les deux camps animés d'une égale vaillance

O asemenea nepăsare față de forma utilizată (Hugo, atît de prolific, este totuși mult mai atent în această privință), la o inepuizabilă și autentică natură poetică, are în ea, și poate aceasta este impresia cea mai stăruitoare pe care o poate lăsa unui cititor modern lectura lui Lamartine, o anumită grandoare, e un lux pe care doar cîțiva mari romancieri și l-au putut îngădui — este luxul poetului născut și nu făcut, care cîntă precum pasărea cîntă (ca să parafrazăm texte din doamna de Staël), al poetului *amateur*, cum îi plăcea să-și spună de atîtea ori, dintr-o evidentă cochetărie. Forma este identică sau cvasiidentică cu cea clasică, dar nu mai avem de-a face cu poetul „artizan” ci cu poetul „inspirat”, prin care vorbește zeul, și a cărui creație este flux poetic continuu, melopee fără început și fără sfîrșit.

Așa și-a simțit, de altminteri, și Lamartine propria-i poezie, căci numai astfel ne putem explica dorința lui de a renunța — după mărturia lui Lacretelle, care se miră de bizareria acestei idei — la orice punctuație, punctuația, majusculele însemnînd întrerupere, îndiguire a fluxului poetic, prin care vorbește universul în totalitatea sa. Un poem nu trebuie să fie decît o singură mare frază melodică : „Existența, spune Lamartine, era pentru mine un poem. Universul, cu voci diferite, nu cînta și nu gemea decît un singur imn”. Iată noutatea acestei poezii : marea ei spontaneitate și sinceritate, reîntoarcerea la sursele vii ale poeziei, adică la viață, la natură, la marile întrebări existențiale. Din joc de virtuozitate, poezia devine „une respiration de l'âme”, „une fête de l'âme”.

Se spune adeseori despre poezia lui Lamartine, ca și despre poezia romantică în genere, că ea a însemnat o adevărată revoluție. În ambele cazuri, judecata trebuie, neîndoiește, reexaminată. O revoluție reală în literatură implică și o revoluție a limbajului. E adevărat că romantismul a dat poeziei o direcție nouă care în mod fatal trebuia s-o îndrepte pe drumul pe care i-l cunoaștem astăzi. La limită se poate spune — afirmație devenită astăzi un loc comun al criticii literare — că suprarealismul își are originea în romantism. Dar despre o revoluție în ceea ce privește limbajul poeziei franceze se va putea vorbi abia o dată cu Rimbaud, Lautréamont și Mallarmé, marii inițiatori în Franța ai poeziei așa cum o înțelege secolul nostru.

În poezia lui Lamartine, care este încă „*de la raison chantée*”, după propria expresie a poetului, ca și în poezia celorlalți romantici francezi, retorica clasică triumfă încă. Nu o dată acel flux poetic continuu de care vorbeam mai sus, degenerază în frază oratorică, discursivă. Rimbaud face în legătură cu Lamartine o constatare de un mare adevăr, care, sub pana acestui geniu precoce atât de nerușător cu precursorii săi, este un omagiu : „*Lamartine quelquefois voyant mais étranglé par la forme vieille*”. Lamartine însuși a simțit această limitare, această determinare a sa prin forma învechită. Deși face alexandrinii cu ușurință, cu prea mare ușurință, ar vrea să evadeze dintr-o formă prea strâmtă pentru imensa poezie care îl „sufocă”. În felul în care reclamă, în al său *Cours de littérature*, libertatea totală a artei, îl recunoaștem romantic (el merge chiar, dar numai teoretic, mult mai departe decât a îndrăznit să meargă Hugo) : „Nu-i oare pueril să crezi că poezia constă în faptul de a-ți tăia sentimentul avântat în două hemistihuri de mărime egală, ca și cum vibrațiile sufletului ar fi paralele, și ca și cum pasiunea, iubirea, adorația, entuziasmul trebuie să fie tăiate de cezura, tot astfel cum bagheta dirijorului taie melodia în două pentru cel ce o execută ? În sfârșit, ca și cum gîn-

direa nu s-ar putea avînta de la pămînt spre cer decît dacă adăugăm fiecărui vers, sub numele de rimă, două consoanțe metalice, așa cum baiadera indiană își leagă de picioare doi clopoței înainte de a intra să se închine în templu. O parte din scriitorii poeți, unii din neputință, alții din dispreț, s-au dispensat în mod fericit de forma versurilor, răspîndind în suflete la fel de multă poezie. Platon, Tacit, Fénelon, Bossuet, Buffon, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, doamna de Staël în Franța, mulți alții în Germania și în Anglia, au scris pagini la fel de armonioase și de colorate ca și poeții versificatori din vremea noastră și din timpurile mai vechi. Putem chiar afirma fără a vroi să scandalizăm pe nimeni că există mai multă poezie în proza lor decît în versurile noastre, pentru că există mai multă libertate... De aici discreditarea crescîndă a versului și a rimei, care nu ne mai par decît jocuri ale penitei sau ale urechii“....

Poetul a trecut pe lîngă marea sa șansă? Poezia aceasta total eliberată de exigențele prôzodiei clasice, așa cum și-o dorea Lamartine în ultimii ani ai vieții sale, total eliberată, de asemenea, de orice retorism, va fi realizată de marii poeți de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Dar în 1820, cînd apar *Meditațiile*, vremea adevăratei revoluții poetice nu venise încă. Pînă la ea urmau a mai fi multe momente într-un fel sau altul pîregătitoare, și unul din ele este momentul Lamartine.

ISTORIE ȘI SIMBOL ÎN CINQ-MARS

DACĂ am încerca să găsim, printre multiplele posibile, un principiu unificator al operei lui Vigny, acela ar putea fi simbolicitatea ei. Deși, comparat cu alți romantici, și mai ales cu Hugo, Vigny a scris puțin — suscitând astfel, mai ales astăzi, numeroase speculații pe marginea acestei „tăceri“ a artistului, considerată, ca și în alte cazuri celebre, voluntară —, el a abordat, ca și ei, genuri variate, fiind foarte important pentru romanticismul francez nu numai prin poezia, ci și prin proza și teatrul său (*Chatterton* este considerat de către mulți drept cea mai reușită dramă romantică franceză).

Totuși, în ciuda acestei varietăți, atât de caracteristic romantică, unitatea, asigurată, din punctul de vedere din care o sesizăm aici, de expresia simbolică a operei, este indiscutabilă și ușor de observat. Întreaga critică tradițională a văzut de altfel în Vigny un scriitor cu o poziție singulară printre confrății săi de generație — abstract și filosof, creator de simboluri —, insistând mai ales — și pe bună dreptate, deoarece acestea sînt și cele mai bine construite — pe simbolurile din poeme.

Spre deosebire de poeme — în romanul, și cu atât mai mult în romanul istoric, și în teatrul epocii operînd de obicei mai imperios convenția romantică a evocării pitorești și a reconstituirii istorice —, romanul și teatrul lui Vigny prezintă o configurație hibridă: scriitorul înclinat către reprezentarea simbolică neîndrăznind să-și

urmărească pînă la capăt intenția, detaliul concret — anecdotic și pitoresc — înflorește parazitlar pe edificiul simbolului, îi înăbușe linia pură, atît de simplu și de sigur, și cu trimitere atît de clar desenată, din poeme (simbolul la Vigny este univoc și nu trebuie confundat cu simbolul cu sensuri plurale din poezia modernă).

Construcția aceasta hibridă, foarte aparentă în *Cinq-Mars*, este remarcată, în termeni oarecum severi, de Lanson însuși: „*Cinq-Mars* (1826), unde istoria împovărează simbolul, și unde simbolul falsifică istoria, împes-trițatură romantică de psihologie insuficientă, de descri-ere prea literară și de melodramă brutală”... Romanul acesta „istoric”, primul, poate, în Franța, în sensul ro-mantic și modern al cuvîntului, este de fapt un roman simbolic parțial eșuat. Căci în asemenea cazuri hibride trebuie căutată intenția ultimă. Or intenția aici nu este de reconstituire aplicată și fidelă a faptului istoric. Exis-tă în acest roman, de exemplu, numeroase anacronisme, la care scriitorul recurge în mod programatic ori de cîte ori poate afirma, prin deformarea unei realități de su-prafață, neesențiale, accidentale, un adevăr ideal, adică un adevăr al ideii, cel pe care arta trebuie să-l exprime: „ARTA nu trebuie să fie considerată, spune Vigny în prefata sa, decît în raporturile ei cu FRUMUSEȚEA SA IDEALĂ. ADEVĂRUL nu este decît secundar; e numai o iluzie în plus cu care ea se înfrumusețează, una din dorințele noastre, pe care o cultivă. Ar putea să se lip-sească de el, căci ADEVĂRUL cu care arta trebuie să se hrănească este adevărul observației asupra naturii uma-ne, și nu autenticitatea faptului. Numele personajelor nu au nici o însemnătate. IDEEA este totul. Numele propriu nu este decît exemplul și dovada ideii”.

Intenția nu este nici de evocare globală și pitorească în sensul în care o concepe capodopera romanului istoric francez *Notre-Dame de Paris* (publicat cinci ani mai tîrziu; în ciuda celor ce vom spune mai jos, un anume simbolism nu-i poate fi contestat nici acestui roman)

unde, de asemenea, nu se poate vorbi de exactitate istorică și de reconstituire fidelă, dar unde profuziunea detaliului pitoresc și libertatea cu care ficțiunea se substituie istoriei forțează, prin harul imaginației hugoliene, cititorul la o trăire simpatetică, la re-crearea intuitivă a unei epoci.

Deosebirea aceasta de orientare este manifestă în calitatea vocabularului utilizat în cele două romane. Există un roman simbolic, și acestuia îi aparține *Cinq-Mars*, ce tinde să-și epureze vocabularul (dar și un altul care, dimpotrivă, și-l îmbogățește și complică — vezi Rabelais și Joyce), refuzând, prin această descărnare a expresiei, proliferările concrete ale contingentului, dincolo de ale cărui aparențe el caută idealitatea. Dar estetica romantică impune tocmai — prin opoziție cu cea clasică — vocabularul concret și specializat, legat de cultivarea culorii locale — geografice sau istorice —, operînd, din acest punct de vedere, deși în virtutea unor principii diferite, în sensul realismului. Frenezia termenului rar și specializat, adeseori cu sonorități prețioase, prezentă și în manifestările tardive ale romantismului, la un Flaubert (exemplul cel mai caracteristic fiind *Salammbô*), își dă liber curs mai cu seamă în drama și romanul istoric care, în forma lor cea mai caracteristică, vehiculează mari aglomerări fals erudite de termeni rari, adeseori incomprehensibili, care, prin strălucitoarea lor obscuritate solicitatoare a imaginației noastre, lăsată să se desfășoare în voie, ne mijlocesc identificarea cu ceea ce intuim noi a fi sufletul unei epoci trecute.

Nimic mai puțin romantic sub raportul vocabularului decât *Cinq-Mars*. Culoarea locală este distribuită aici cu mare economie (doar Mérimée mai procedează astfel), numai în măsura în care este strict necesară pentru fixarea reperelor istorice. Lexicul este cel din poeme sau din *Chatterton*: abstract, neutru, în ultimă instanță clasic, așa cum clasic este lexicul primei cărți de poezie roman-

tică, *Meditațiile poetice* de Lamartine, cel al prozei lui Stendhal sau a lui Benjamin Constant.

Raportarea pe care am încercat s-o facem la formele cele mai tipice ale romanului istoric francez din secolul al XIX-lea nu vrea nici într-un caz să ajungă la concluzia că *Cinq-Mars* nu are contingente cu acest gen. Vigny are o mare propensiune — încă din copilărie, sub influența educației primite — către istorie. Străvechi tradiții familiale îi dau sentimentul orgolios că aparține unei caste ce a făurit istoria națiunii franceze, istorie care devine astfel pentru el, într-un anume sens, o chestiune foarte intimă : „După ce am citit *Memoriile* cardinalului de Retz, ne spune scriitorul în *Jurnalul* său, mi-a venit în gând să scriu istoria Frondei. Aveam patrusprezece ani. Am scris-o foarte prost, bineînțeles, și mai târziu am rupt manuscrisul ; dar păstram amintirea cea mai amănunțită a faptelor din acea epocă, și această primă și pasionată curiozitate istorică mi-a lăsat, în legătură cu personajele pe care le iubeam, o amintire asemeni celei pe care o ai despre oameni pe care i-ai cunoscut în copilărie. Mi s-a părut, mai târziu, că achit o adevărată datorie de prietenie scriind *Cinq-Mars* și zugrăvindu-l pe abatele de Condi....“

Scriindu-și romanul — în 1824, în timp ce se află în garnizoană la Oloron, în Béarn, așteptând să treacă Pirineii pentru o campanie militară în Spania —, el nu disprețuiește modelele genului, venite atunci de peste Ocean : desigur, în primul rând îl inspiră romanul istoric al lui Walter Scott, autorul cel mai la modă în Franța în acel moment, dar și „romanul negru“ al lui M. G. Lewis (unul dintre capitolele cele mai melodramatice din *Cinq-Mars* are un epigraf extras din romanul acestuia, *Călugărul*) sau al lui Anne Radcliffe, autori traduși în franceză. Peripețiile dramatice, mașinațiile sumbre, scenele sentimentale, efectele de *suspense* realizate cu procedeele cele mai elementare, foarte pe gustul publicului, au asigurat romanului, apărut, pînă la moartea autoru-

lui, în douăsprezece ediții, un succes considerabil. „Rapiditatea povestirii, va spune Vigny cincisprezece ani mai târziu, i-a asigurat probabil succesul la public.“ Dar și din acest punct de vedere ni se pare că trebuie să remarcăm o anumită sobrietate — sau poate e vorba doar de incapacitatea funciară a scriitorului bîntuit de obsesia simbolului, de a construi cu geniul lui Dumas-tatăl, de exemplu, intrigi palpitante. Ar mai fi poate de remarcat că și necesitățile impuse de schema „romanului negru“ îl obligă pe scriitor să deformeze adevărul istoric. Fapt este că această construcție schematică, în care personajele apar ca niște adevărate marionete trase de sfori foarte vizibile, suprimînd „psihologia“ (deși nici un autor de romane istorice nu a scăpat total de această tentație, și încercări de a face psihologie există și în *Cinq-Mars*), servește simbolul.

Totuși, înainte de a-și scrie romanul, Vigny consultă documentele cele mai variate: hîrțile rămase de la avocații conjurațiilor, biografia călugărului Joseph de abatele Richard, scrierile autobiografice ale lui Richelieu, Retz, Bassompierre. În ciuda acestei bogate documentări, arta fiind, pentru Vigny, „*la vérité choisie*“ (*Journal d'un poète*), scriitorul, cu bună știință, modifică datele istorice. Falsificarea caracterului principalelor personaje istorice (Richelieu, călugărul Joseph sînt zugrăviți în culori mult mai negre decît o atestă istoria) precum și anacronismele numeroase i-au scandalizat pe unii contemporani (contele Molé, în discursul ostil pe care-l rostește cu ocazia primirii lui Vigny în Academia Franceză, le consemnează). Printre ele, cîteva sînt flagrante: căsătoria Mariei de Mantua cu regele Poloniei nu a fost pregătită înainte de moartea lui Cinq-Mars; călugărul Joseph, „eminența cenușie“ a cardinalului, murise cu patru ani înainte de constituirea conjurației; procesul de la Loudun, situat de Vigny în 1640, avusese de fapt loc în 1634, etc. Dar toate acestea sînt detalii fără importanță pentru un romancier care vrea în primul rînd să demon-

streze o teză, aceea că monarhia a ajuns pe marginea prăpastiei pentru că și-a pierdut „sprijinul natural“, adică sprijinul nobilimii, persecutată și slăbită pe măsură ce se întărește absolutismul regal. Sub Richelieu, după Vigny, procesul acesta de decimare sistematică a aristocrației cunoaște unul din momentele lui de vîrf. Vigny, loial față de regalitate în vechiul spirit feudal, și inamic al monarhiei absolute, se arată a fi discipolul lui Montesquieu și al teoriei acestuia despre „puterea intermediară“ (paradoxal, conservatorul Vigny este și un discipol al lui Voltaire în episoadele privitoare la procesul călugărițelor posedate de diavol și în cele care au drept personaje oameni ai bisericii, începînd cu Richelieu și cu călugărul Joseph).

Cinq-Mars ar fi tocmai acel nobil sublim, de o perfec-tă lealitate față de stăpînul său regele, care vrea, împreună cu cei mai străluciți nobili ai regatului, să fundamenteze, înlăturîndu-l pe Richelieu și partida acestuia, puterea regală pe temelii mai solide, reînstaurînd-o în vechea ei splendoare. S-ar putea observa că teza aceasta politică nu este prea convingător susținută, deoarece atitudinea lui Cinq-Mars pare în primul rînd dictată de o ambiție personală al cărei resort este dragostea pentru Maria de Mantua, cu care o căsătorie este imposibilă atîta vreme cît el nu se distinge printr-o faptă strălucită. De Thou, prin gratuitatea atitudinii sale solidare e poate mai exemplar și are mai mult relief decît eroul principal.

Zece ani mai tîrziu, obsesia persistă : scriitorul va proiecta — proiect ce nu va fi dus la împlinire — un ciclu de romane despre istoria nobilimii. Primul ar fi trebuit să arate viața unei nobilimi patriarhale, trăind și guvernînd în cele dintîi timpuri ale feudalității ; *Cinq-Mars* ar fi fost al doilea roman din această serie, urmat de încă alte două, evocîndu-l pe Ludovic al XV-lea, care-i transformă pe nobili în curteni, înjosindu-i prin obligații nedemne și depravîndu-i prin specularea vani-

tății lor, și, în sfârșit, Revoluția, instaurînd o societate modernă în care nobilul devine un „paria”. *Cinq-Mars* este astfel romanul deziluziei unei nobilimi care a supraviețuit Revoluției. Iată simbolul sau, mai bine zis, o primă semnificație a simbolului, legată strîns de ceea ce am numit caracterul tezist, partizan al cărții. Această semnificație este precizată de Vigny însuși, care în *Journal d'un poète* își afirmă intenția de a scrie „un fel de poem epic despre deziluzie” compus din trei cînturi: *Cinq-Mars*, *Stello* și *Servitude et grandeur militaire*.

Alăturarea acestor trei titluri ce formează un ciclu despre deziluzie — dar lor li s-ar putea adăuga întreaga operă a lui Vigny, începînd cu *Chatterton*, care nu e decît reluarea unui episod din *Stello*, și terminînd cu celebrele poeme din *Les Destinées*, aceasta fiind în totalitatea ei o meditație asupra deziluziei — ne trimite însă la un sens mai general al simbolului. Nobilul, ca și poetul de geniu neînțeles și disprețuit, ca și soldatul victimă a concepției sale despre datorie și onoare sînt reprezentanții acelor „elite”, ale singelui dar și ale spiritului, menite suferinței și disprețului public într-o lume modernă pragmatică. Acestui dispreț, omul superior nu-i va putea opune decît tăcerea sa orgolioasă, la rîndu-i disprețuitoare, plătită însă cu prețul unei nemărginite suferințe și al unei solitudini desăvîrșite, care devin tocmai privilegiul și semnul distinctiv al elitei (tema, prin excelență romantică, va putea fi întîlnită și la Musset, Baudelaire, etc.).

Simbolul din *Cinq-Mars* permite, considerat independent poate mai puțin, dar în perspectiva generală a operei fără îndoială, și o interpretare care poate să vadă în ei o meditație asupra condiției umane în general. Interpretarea aceasta, foarte justificată în cazul poemelor, inspire o bună parte dintre exegeții contemporani, care, observînd, împreună cu critica tradițională de altfel, protestul orgolios manifestat printr-o tăcere stoică pe care eroul lui Vigny îl opune absenței sumbre a divinității,

încearcă o apropiere cu Nietzsche și Montherlant, și mai ales cu omul absurd și revoltat al lui Camus (aceasta autorizată fiind și de faptul că Vigny figurează printre scriitorii de tinerețe preferați ai lui Camus). O apropiere de același fel s-a încercat a se face între Meursault din *L'Etranger* și Julien Sorel al lui Stendhal (alt autor preferat de Camus), apropiere care ne-ar sugera-o pe cea dintre *Cinq-Mars* și *Le rouge et le noir*, în care se întâlnesc două atitudini asemănătoare: ascensiunea ambițioșilor eroi, avînd ca element de referință iubirea lor absolută pentru o femeie, judecata și moartea întîmpinate cu aceeași orgolioasă detașare, după ce o posibilă salvare în contingent fusese refuzată, preț plătit întru obținerea unei alte salvări.

FLAUBERT PRECURSOR AL NOULUI ROMAN

„În acest moment, maestrul nostru, al tuturor, este Flaubert.

În privința sa există unanimitate — el este precursorul romanului actual. Opera sa... răspunde preocupărilor și exigențelor scriitorilor de astăzi.“

NATHALIE SARRAUTE,
Flaubert le précurseur

ÎNTR-O scrisoare din 1894 adresată lui Gide, Valéry scria : „...l-am detestat pe Flaubert așa cum pisica detestă câinele“.

Iar după 50 de ani, în 1942, într-o prefață la *Ispitierea Sfântului Anton* : „De ce n-aș declara de la bun început că nici *Salammbô*, nici *Doamna Bovary* nu mi-au plăcut niciodată, unul cu tablourile sale erudite, atroce și somptuoase, celălalt cu «adevărul» său mediocru, minuțios reconstituit. Flaubert, împreună cu epoca sa, credea în valoarea «documentului istoric» și în observarea brută a prezentului. Dar aceștia sînt idoli zadarnici. Singura realitate în artă este arta. Cel mai onest om cu puțință, și cel mai respectabil dintre artiști, dar spirit fără prea multă grație și profunzime, Flaubert a fost fără apărare împotriva formulei atît de simple pe care o propune realismul («acel realism la modă în 1850 — precizează mai jos Valéry — care nu știe să facă prea bine deosebirea între observația precisă a savantului și constatarea brută, în afara oricărei selecții, a lucrurilor») și împotriva autorității naive care vrea să se întemeieze pe lecturi imense și pe critica textelor“.

Ni se pare semnificativ să confruntăm această opinie a lui Valéry despre Flaubert — opinie ce-și află originea, fără îndoială, și în binecunoscuta oroare a poetului față de romanul de tip naturalist în general —, cu noile

interpretări ce se dau astăzi operei flaubertiene. Interpretarea lui Valéry — în textele căruia Noua Critică a găsit în multe privințe sugestii dintre cele mai importante — este, de data aceasta, cea tradițională, situarea lui față de operă fiind, în schimb, de un modernism intempestiv.

În modul cel mai tranșant, într-un mod, evident, prea tranșant, Valéry vede și deplânge în opera lui Flaubert una dintre manifestările caracteristice ale naturalismului francez. Și totuși, în ultimii zece ani, numele lui Flaubert este tot mai des invocat, într-un spirit absolut opus, de către o bună parte din critică și mai ales de către Nii Critici și — lucru poate și mai simptomatic — de către înșiși reprezentanții Noului Roman.

Pentru unii dintre aceștia Flaubert este un precursor în măsura în care ar fi primul romancier pentru care forma devine predominantă, pare a căpăta prioritate absolută. Aserțiuni ca „*Je voudrais faire des livres où il n'y eut qu'à écrire des phrases*”; „*Bien écrire, c'est tout*”; sau binecunoscutul „*Ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien*”, sînt printre cele care circulă în modul cel mai frecvent.

Pentru alții, printre care și Robbe-Grillet, Flaubert este precursor al Noului Roman ca maestru al descrierii, al unei descrieri în sine, care nu presupune semnificații preexistente, și care ar putea fi apropiată de descrierea fenomenologică.

Un alt punct de vedere, cu implicații mai largi, este cel care încearcă să vadă în romanul lui Flaubert un roman care ne arată felul cum lumea este percepută de o conștiință, impresiile acestei conștiințe aflate în contact cu lumea, adică un roman fenomenologic (universul fenomenologic este definit de Proust drept „ceea ce se petrece în noi în momentul în care un lucru ne face o anumită impresie”).

Criticii observă, chiar și cei relativ „moderați” (cum ar fi Boisdeffre), că o dată cu Flaubert se constată apariția, mai mult sau mai puțin timidă, a unor opere care marchează o „mutație” în cadrul genului sau — și acest termen este foarte mult întrebuintat, precum bine se știe — o „metamorfozare” a lui. După Barthes, Flaubert ar fi cel prin care se manifestă pentru prima oară în Franța ceea ce criticul numește „*la mauvaise conscience de l'écrivain*”: la nivelul limbajului dar și la nivelul viziunii romanești, romancierul omniștient și atotputernic lăsând locul romancierului ce socotește că e cu neputință să pozezi un punct de vedere absolut asupra realității. O dată cu opera lui Flaubert, din „experimental”, romanul tinde să devină un roman-experiență, constituit pe incertitudini fructuoase, și care nu mai vrea să placă, sau numai să placă, ci, în primul rând, să-l neliniștească pe cititor, obligându-l să vadă, dincolo de suprafețele, de aparențele iluzorii, o realitate ascunsă, și care este cea a noului teritoriu explorat.

În acest context, Flaubert este frecvent amintit cu un text extras dintr-o scrisoare adresată lui Maupassant — „Ai crezut vreodată în existența lucrurilor? Oare totul nu este o iluzie? Nu sînt adevărate decît „raporturile”, adică felul în care percepem obiectele” —, care pare a fundamenta însăși poetica romanului fenomenologic.

În unele texte despre Flaubert ale Noilor Romancieri, recunoaștem fervoarea cu care orice nouă mișcare literară și-a căutat și și-a proclamat precursorii. Dar dacă poeții moderni din secolul al XX-lea își pot desemna cu ușurință precursorii din secolul al XIX-lea, romancierii moderni din epoca noastră se află din acest punct de vedere într-o relativă dificultate. Cunosbind o evoluție mai lentă decît cea, prin raportare la roman, precoce, a poeziei, romanul de azi trebuie mai ales să-și caute precursori chiar în secolul al XX-lea, în primele lui decenii, și Proust, Joyce, Kafka, Virginia Woolf sînt curent citați în acest sens. Introdus printre aceste nume,

și în mod atât de categoric, numele lui Flaubert poate provoca o reacție de nedumerire și de rezervă. Totuși, o lectură nouă a textelor flaubertiene, în această inedită perspectivă, este, credem convingătoare.

O opoziție Flaubert — Balzac devine astfel posibilă (fără ca ea să infirme, dacă îi privim dintr-o altă perspectivă, tot ceea ce îi înrudește pe acești doi romancieri) în funcție de aceleași criterii care justifică mult vehiculata opoziție (devenită azi în critică unul dintre acele locuri comune supărătoare prin stridența lor, dar cu care sîntem totuși siliți să operăm pentru că ne comunică un adevăr evident) roman nou sau „Nou Roman” — Balzac.

O dată cu opera lui Flaubert, după cum arătam mai sus, o incertitudine fundamentală se introduce în roman, în sensul unei viziuni relativizante, ceea ce presupune un anume fel de detașare, de distanțare a romancierului față de obiectul său, a cărui realitate nu mai este crezută unică și absolută. Deși pare a fi „reprezentată”, „zugrăvită”, în sensul pe care l-au căpătat aceste cuvinte în critica tradițională, realitatea unui roman ca *Madame Bovary* este o realitate în *trompe* — *l'oeil*; dar, lucru esențial, acest *trompe-l'oeil* nu este prezentat ca atare.

De aici și rolul important și absolut surprinzător pe care îl capătă clișeu în opera lui Flaubert, vorbăria-clişeu, dar și imaginile-clişeu, în mare parte de proveniență livrescă, pe care și le face o conștiință despre lume. Aglomerarea clișeeilor devine semnal prin care cititorul este alertat, semn care trimite la o realitate ascunsă îndărătul aparenței convenționale, realitate care, indirect suscitată în spiritul cititorului prin acest limbaj cifrat, i se revelează acestuia printr-o participare imediată. Sesizarea semnalului este posibilă datorită unui decalaj care rezultă, în urma avalanșei de clișee, între o aparență impusă cititorului cu o insistență crudă și totodată complice (vezi scena comițiilor agricole din *Madame Bovary*) și acel ceva ascuns pe care este solicitat să-l descopere.

Cititorul devine astfel colaborator, el este solicitat să dezlege acest joc dintre iluzie și adevăr, joc care, la Flaubert (și Nathalie Sarraute îl continuă, neîndoielnic, pe această linie), este jocul dintre autentic și neautentic. Din univoc, romanul devine, astfel, echivoc.

Pentru personajele balzaciene lumea este în esență aceeași, în sensul că este percepută de către toate ca realitate exterioară în același mod, doar felul în care aceste personaje se situează, se articulează în această lume poate varia. Lumea Emmei Bovary nu este însă cea a lui Homais. Mai mult chiar: între aceste două lumi nu există comunicare posibilă, ele fiind pur și simplu juxtapuse. Am putea spune că orice comunicare între cele două personaje este un simulacru de comunicare, deoarece punctul de plecare este un enorm *malentendu*. Emma Bovary trăiește într-un timp (devenit durată) și într-un spațiu al ei, putându-se vorbi o dată cu Flaubert de o primă tentativă a romanului de a aboli opoziția obiect-subiect, proprie romanului tradițional, prin crearea unui univers fenomenologic, rezultat al fuziunii dintre obiectiv și subiectiv, realizată la nivelul conștiinței.

Avem, într-un sens, de-a face cu un roman „gnoseologic”, cunoașterea aici devenind posibilă prin confruntarea nenumăratelor imagini pe care omul le poate avea despre lume. Între această nouă concepție romanească sustrasă determinismului și cauzalității — și e curios că putem face o asemenea remarcă tocmai în legătură cu un scriitor atât de mult raportat la naturalism — și cele mai recente descoperiri ale fizicii (ca teoria einsteiniană a relativității și cea a cuantelor) se poate stabili o tulburătoare analogie.

Una dintre consecințele dezvoltărilor și implicațiilor pe care le capătă la Flaubert noua viziune romanească ar fi și cea prin care demersul romancierului modern tinde să devină, în multe privințe, analog cu cel al poetului.

LIVRESC ȘI POEZILLE — VALÉRY

TERMENUL de livresc, aplicat cu deosebire poeziei, este utilizat tot mai mult astăzi de către critici, într-un mod pe cât de insistent pe atât de neprevăzut. Îl întâlnim tot mai rar cu sensul lui prim, care este unul neutru, și conform căruia marii tragici francezi, „imitatori“ ai modelelor antice, pot fi socotiți poeți livrești. Original, autentic, livresc sînt, în cazul lor, termeni care nu se contrazic. Poezia livrescă în acest sens, adică poezia care împrumută motive livrești, este ușor de recunoscut și după numele proprii, elementele și referințele mitologice, istorice, literare etc., pe care le comportă. Tipică pentru acest fel de poezie ar fi, de exemplu, poezia parnasiană.

Termenul își dezvoltă însă în epocile moderne (literatura epocilor mai vechi nepunîndu-și acest gen de problemă) și o accepție peiorativă, care tinde să o înlocuiască pe prima. În dicționare găsim pentru livresc definiții ca: „întemeiat numai pe cele citite în cărți“, „care vine din cărți“, „care e pur literar, teoretic, opus lui practic, real, trăit, adevărat“. O poezie livrescă devine așadar suspectă de impostură, în măsura în care nu se întemeiază pe o experiență „trăită“, „adevărată“, ci „numai pe cele citite în cărți“. În acest caz intervine probabil și ideea de epigonism. Acestea ar fi, în linii mari, pentru critica mai veche, sensurile termenului, impuse și în limbajul curent.

În ultima vreme înregistrăm însă o utilizare mai bizară a termenului, cu alunecări confuze de sensuri fie într-o direcție peiorativă (implicând și alte motivări decât cele tradiționale), fie într-una care marchează o apreciere evident pozitivă. Aceste noi accepții par a se fi creat pe măsură ce s-a impus — cu mare întârziere în adevăratele ei proporții, semnificații și consecințe — conștiinței critice (nu ne referim la conștiința critică a poetilor înșiși, care, dimpotrivă, o determină) așa-numita mutație produsă în domeniul poeziei în ultimile decenii ale secolului al XIX-lea.

Opera lui Valéry, cea poetică și cea teoretică, urmînd celor două mari tipuri de experiență poetică — a poetilor „vizionari” și „artiști” de la sfîrșitul secolului al XIX-lea care duseseră pînă la limitele posibilului ambițiile și virtualitățile romantismului —, se constituie ca moment exemplar de cristalizare prin care poezia modernă capătă deplină conștiință de sine. Ea poate tocmai de aceea oferi un foarte bun punct de plecare celui care ar încerca o clarificare a noțiunii de poezie livrescă așa cum este ea înțeleasă astăzi.

Poezia lui Valéry este în primul rînd livrescă într-un fel oarecum apropiat de cel în care marii clasici francezi erau livrești, și acest mod de a fi livresc reprezintă, fără îndoială, alături de voința de ordine și de rigoare, unul dintre atributele care permit a se vorbi despre clasicismul ei: ea utilizează numeroase motive mitologice, față de care poetul are pînă la un punct atitudinea unui clasic, în sensul că le adoptă în ciuda marii lor circulații, a gradului lor de uzură. Poezia lui Valéry se folosește, pe linia aceasta a unui livresc foarte evident, și de un alt procedeu: cel al întrebuintării cuvintelor cu sensurile lor primare, termenul abstract recăpătîndu-și valorile sale inițiale, atare polisemie — fiindcă nici sensurile uzuale, contemporane, nu sînt refuzate, ci dimpotrivă, prezența lor în conștiința cititorului este scontată —, contribuind în bună măsură la

„deschiderea“ acestei poezii. Pentru a fi foarte corect receptată, cu toată bogăția ei de sensuri, ea ar trebui citită cu un dicționar etimologic și cu tratate de filosofie și de civilizație antică alături, operație fastidioasă, de loc propice, pe de altă parte, unei lecturi ideale de poezie așa cum o concepe un modern.

Compararea unor texte ale lui Mallarmé cu unele texte ale celui mai fidel discipol al său, ne arată că, spre deosebire de cel dintâi, care dă pluralitate de sensuri poeziei sale în primul rînd prin violentarea sintaxei, cel de-al doilea obține efecte similare mai puțin prin realizarea unor discontinuități și disonanțe la nivelul sintaxei (impresia de „anormalitate“ trezită de poezia lui Valéry e mai puțin frapantă la acest nivel) cît prin vocabularul foarte special, artificial și compozit, și prin aluziile erudite. Mai mult decît Mallarmé, Valéry trebuie citit și cu ochiul și disponibilitățile unui filolog și umanist.

Vizînd însă o maximă deschidere, definitorie, în concepția lui Valéry, pentru natura însăși a poeziei („Este o eroare contrarie naturii poeziei, și care ar ucide-o chiar, să pretinzi că fiecărui poem îi corespunde un sens adevărat, unic și conform sau identic cu cîteva gînduri ale autorului“), acest livresc, apropiat ca aparență de modalitatea lui clasică, există așadar la Valéry în funcție de un nou mod de a înțelege esența poeziei. Miturile, ca și etimologiile, devin sursă de sensuri plurale, printre care, dominant și ca frecvență și ca evidență, se impune cel al unei poezii a poeziei, adică al unei poezii care se autocontemplă în procesul de geneză. Pe de altă parte, recurgînd la marile mituri, poetul realizează acea „depersonalizare“ prin care, din creație a „inimii“, poezia modernă devine creație a „spiritului“.

Dar foarte simptomatic și, la primă vedere, cu totul ciudat este faptul că uneori poezia numită azi de către critici „livrescă“ nu operează cu recuzita clasică la care ne refeream. Contextele în care epitetul îi este aplicat ne vor duce către o neașteptată și considerabilă lărgire

a sferei noțiunii de *livresc* : nu ne înșelăm, credem, când afirmăm că se poate observa o tendință de asimilare a noțiunii de poezie *livrescă* cu cea de poezie care vădește o conștiință poetică radicalizată, adică dedublată (conștiință creatoare devenită totodată conștiință creatoare ce se autocontemplă și care, prin chiar exercitarea actului creator, meditează asupra esenței poeziei), definitorie pentru poezia modernă și ilustrată, pentru a nu cita decât câteva nume, de Poe, Baudelaire, Rimbaud („Asist la nașterea gândirii mele”), Lautréamont, Mallarmé, Valéry. Dar această esențială modificare de sens nu trebuie să ne surprindă prea mult dacă ne gândim și la alte similare modificări de sensuri survenite în urma noilor căutări ale poetilor, ca, de exemplu, cele suferite de termeni ca „sterilitate”, sau „impersonalitate”, sau „monotonie” — primii doi pentru prima oară „reabilitați” conform noilor poetici de Thibaudet în binecunoscutul său studiu despre Mallarmé, iar cel de-al treilea de către Proust —, termeni care capătă semnificații pozitive, caracteristice pentru noua orientare a poeziei. Acești termeni nu sînt amintiți întîmplător aici, deoarece poetul *livresc*, în noua ipostază, pare a fi prin excelență poetul steril, monoton și depersonalizat. Poezia *livrescă* în acest sens ar fi sinonimă cu o poezie „cerebrală”, „abstractă”, „rece”, „ne-sinceră” în sensul special că poetul care o practică își controlează și anihilează pînă la un punct, prin inteligența lucidă, sentimentul, starea afectivă inițială. Precizăm că toți termenii citați mai sus sînt utilizați fie cu sensuri marcat pozitive de către marii poeți teoreticieni ai poeziei moderne și de către adepții lor, fie cu sensuri peiorative de către adversari. Mai precizăm că atare poezie „depersonalizată” („Sînt acum impersonal, și nu acel Stéphane pe care l-ai cunoscut, ci o aptitudine a universului spiritual de a se vedea și de a se dezvolta prin intermediul a ceea ce a fost eu” — Mallarmé), cu mari ambiții gnoseologice, nu se opune poeziei vizionare, care practică ea însăși, și în scopuri similare, același gen de asceză, ci poeziei spontane, „sincere”, sentimentale, naive,

a poetului care „cîntă precum pasărea cîntă“, poet de tip tradițional care este și foarte fecund de obicei, în care caz acuză și o mare varietate de creație. Utilizarea peiorativă sau pozitivă a termenilor arătați presupune, la limită, opunerea însăși a celor două moduri fundamentale de a înțelege poezia, ca mimesis și ca antimimesis, și la opțiunea pentru unul din ele.

Modificarea de sens suferită recent de către termenul de *livresc* aplicat la poezie pare a se explica în felul următor : și în cele mai vechi accepții, un text *livresc* se subînțelegea a fi un text „fabricat“, în măsura în care la alcătuirea lui se procedase cu ajutorul unor motive luate „la rece“ din cărți și ordonate de către intelect. Or, în concepția nouă despre poezie, „fabricația poetică“ (expresia îi aparține lui Valéry), adică intervenția unui control lucid asupra datelor prime furnizate de către subconștientul poetic în momentele sale privilegiate, se confundă cu însăși condiția poeziei : „Zeii, cu bunăvoință, ne dau fără a ne cere *nimic* în schimb, un prim vers ; dar noi trebuie să-l modelăm (*façonner*) pe cel de-al doilea, care trebuie să se armonizeze (*consonner*) cu celălalt, spre a nu fi nedemn de fratele său supranatural. Toate resursele experienței și ale spiritului nu sînt de prisos pentru a-l face comparabil cu versul care ne-a fost dat în dar“. Întîlnim afirmații similare la Poe sau la Baudelaire, pentru care creația poetică trebuie să devină o știință, o adevărată matematică, la Mallarmé (poezia este „hazardul învins cuvînt cu cuvînt“) dar și la un poet *voyant* ca Rimbaud, pentru care poezia este rezultatul unei „îndelungi, imense și deliberate (*raisonné*) dereglări a tuturor simțurilor“. Pentru Valéry perfecțiunea poemului este sinonimă cu un „fals“, falsul însemnînd aici tocmai „fabricație poetică“. El își concepe versurile ca pe niște „exerciții“, soluții ale unei „ezitări prelungite între sunet și sens“, reușite perfecte ale unui spirit lucid care, pe baza unor „daruri“ oferite de „zei“, compune, în virtutea unei „atitudini centrale care face în egală mă-

sură posibile tentativele cunoașterii și operațiile artei“, capodopere, conform unei metode infailibile ce tratează limbajul în mod matematic.

Poezia ca „sărbătoare a intelectului“, nu poate deci exista decât și ca „dar al hazardului“. Ambii termeni ai relației își au, atât pentru Mallarmé cât și pentru Valéry (dar, dintr-o altă perspectivă, un echilibru se realizează între cei doi termeni ai relației și în cazul lui Rimbaud și al poeziei vizionare), o egală importanță, lucru uitat adeseori. Și în cazul lor, ca totdeauna în cazul poeziei adevărate, punctul de plecare este datul prim furnizat de sensibilitate („*la forêt sensuelle*“ — Valéry), de viața subconștientului. Acest dat prim poate fi adus la suprafața conștiinței de o asociație sau de o rimă întâmplătoare, de o sonoritate accidental armonioasă sau disonantă etc. (Mallarmé : „Să cedezi inițiativa cuvintelor“ ; Valéry : „*Cimitirul marin* s-a născut, ca majoritatea poemelor mele, din prezența neașteptată în mintea mea a unui anume ritm“... „O melancolică insomnie a dat naștere primului cuvânt ; un robinet care curgea l-a zămislit pe al doilea. Aveam titlul ; nu-mi mai rămânea decât să scriu poemul“). „Fabricația“ aici înseamnă realizarea unui echilibru superior între irațional și rațional, care echilibru este însăși condiția operei — ca fapt de limbă — perfecte : „Există versuri pe care le găsești. Pe celelalte le faci. Le perfecționezi pe cele pe care le-ai găsit. Le «naturalizezi» pe celelalte. Dublă simulare în sens invers, pentru a ajunge la un fals : perfecțiunea... La fel de depărtată și de spontaneitatea pură, care este orice, și de producția în întregime voluntară, care este penibilă, fili-formă, oricând putând fi negată de altă voință, incapabilă de a și-l supune pe celălalt“.

Această conștiință de sine a poeziei „fabricate“ nuanțează termenul de *livresc*, în întrebuințările lui actuale, și într-un alt fel : el pare a fi aplicat — arătam că utilizările lui sînt confuze și adeseori chiar contradictorii — poezilor care, prin chiar poezia lor, „se situează“ față

de tot ceea ce s-a scris pînă la ei, situare polemică și care poate merge pînă la contestarea poeziei, a literaturii în general. E o contestare din exces de cultură, exprimînd nevoia unei conștiințe artistice superioare de a-și găsi un limbaj propriu, prin care se afirmă o poezie profund nouă. Astfel, în mod paradoxal, sînt numiți livrești tocmai poeții (Mircea Ivănescu, în poezia românească, ni se pare un caz exemplar în acest sens) ce nu mai cred în „literatură”, și care încearcă să evadeze din ea prin diferite procedee, ca distanțarea ironică sau ca „prozaizarea” limbajului poetic, prin care se constituie de fapt un nou limbaj poetic, de o mare eficiență.

Toate aceste nuanțări, la care s-ar putea adăuga, fără îndoială, și altele, ne duc, invariabil, către o constatare: în mod mai mult sau mai puțin conștient, critica de poezie tinde să utilizeze astăzi termenul de livreșc — indiferent de valorile pozitive sau negative pe care i le acordă, uneori în mod indistinct și contradictoriu — în funcție de potențarea atitudinii poetice autoreflexive, atitudine, pe de altă parte, definitorie pentru poetul modern.

ROMANUL UNANIMIST

ALATURI de Romain Rolland, Georges Duhamel, François Mauriac sau Roger Martin du Gard, Jules Romains este unul dintre reprezentanții cei mai importanți ai acelei direcții a romanului francez din secolul al XX-lea care coboară din Balzac și Zola. Cu excepția lui François Mauriac, a cărui situație e oarecum particulară — el revendicându-se, într-o mare măsură, și de la Dostoievski și Proust —, toți acești romancieri, afirmați în perioada dintre cele două războaie, impun formula așa-numitului roman-fluviu, foarte apropiată de cea a marilor cicluri romanești din secolul al XIX-lea.

În romanul-fluviu apar unele elemente prin care se încearcă a se inova tehnica romanului tradițional — dar e vorba, în fond, de foarte timide încercări. El nu inaugurează o direcție nouă, ci, de fapt, prelungește și epuizează o modalitate care se bucură încă de o mare autoritate. (Romanul lui Proust, care totuși le precedă, reprezintă tocmai cazul opus: în ciuda persistenței unei anumite tradiții balzaciene — căci romanul *În căutarea timpului pierdut* poate fi citit și ca frescă și cronică a unei societăți, ca o nouă *Comedie umană*, — concepția lui va marca în mod esențial întreaga dezvoltare a romanului francez modern.)

Într-un sens, toți acești autori de solide și vaste construcții romanești aparțin mai curînd secolului al XIX-lea,

nu numai prin scriitura dar și, în ultimă instanță, prin problematica lor, între acestea două existînd un raport de condiționare. Noi medii și noi tipuri sociale, generate de noi momente istorice, vin să se adauge la bogata listă a celor inventariate de Balzac sau de Zola, scriitorul fiind animat, în linii mari, de același raționalism optimist și plin de certitudini, chiar dacă tulburat uneori de sumbre presimțiri cu privire la mersul neliniștitor al evenimentelor istorice sau la posibilele rezultate aberante ale dezvoltării, dincolo de orice închipuire, a tehnicii.

Lumea rămîne pentru această categorie de scriitori o realitate familiară, cunoscută, sau, în orice caz, cognoscibilă, credință care îi pune la adăpost de marile angostări pe care le va cunoaște literatura existențialistă sau cea aflată la frontierele acesteia.

Tentativele de inovare a tehnicii romanești se reduc, în ultimă instanță, în mai mare sau mai mică măsură, la toți acești scriitori, la faptul că, din rectilinie (cf. mult citatul reproș pe care Gide îl făcea prietenului său Roger Martin du Gard în legătură cu compoziția rectilinie a romanului *Les Thibault*), compoziția tinde să devină complexă, „polifonică“, la Romain Rolland mai ales, care scrie în anii 1904—1912 romanul în zece volume, *Jean-Christophe*. Dar romanul continuă să rămînă un *Bildungsroman*, uzînd de vechiul artificiu prin care el capătă unitate și coerență datorită unui erou a cărui conștiință înregistrează o realitate obiectivă, exterioară, în variatele ei înfățișări, erou care, în timpurile mai noi mai ales, cunoaște el însuși o anumită evoluție, în contact cu această realitate.

Jules Romain a îndrăznit oarecum mai mult — la un moment dat el și-a putut chiar intriga cititorii —, în măsura în care crezul său unanimist l-a obligat la folosirea unor tehnici simultaneiste. Dar unanimismul, de care este legat numele său și al cărui creator este, nu-i, după cum are grijă să precizeze Jules Romain, numai o școală literară, ci mult mai mult decît atît : e o filosofie lirică, o

adevărată religie, un nou stil de gândire și de sensibilitate, o atitudine și o soluție de viață (suprarealiștii vor afirma același lucru despre suprarealism). El comportă o trăire și o angajare integrală, angajare pe care Jules Romain a încercat-o efectiv atunci când s-a afiliat grupului de prieteni scriitori — printre care și Georges Duhamel — ce întemeiaseră în spiritul unanimist al unei „camaraderii lirice” acel efemer dar exemplar fanlanster (1906—1908) numit de ei, prin analogie cu „abazia Thélème” a lui Rabelais, „abazia Crêteil”.

Iată de ce romanul unanimist al lui Jules Romain ar putea fi, dintr-un punct de vedere, considerat și romanul unui comportament, al unui stil de viață, și s-ar putea face o apropiere, foarte discutabilă de fapt, între el și romanul generației etice din 1930 — discutabilă în măsura în care romanul lui Jules Romain, având la bază, ca și cel al lui Roger Martin du Gard, fișa științifică, documentul, în cea mai bună tradiție naturalistă, este, înainte de orice, nu o „căutare neliniștită”, nu proiectarea unui tip ideal de comportament, ci fresca unei societăți.

Acest specialist în științe naturale (este autorul unui tratat despre *Vederea extraretiniană*), dar și în litere și filosofie, are un temperament prin excelență liric, ceea ce ne și explică de ce a debutat ca poet. Face parte din familia spirituală a lui Hugo și a lui Zola — dar e lipsit de vizionarismul celui dintâi, deși i se aseamnă printr-o remarcabilă capacitate de a concretiza conceptul abstract — și, mai mult chiar decât cu opera lui Balzac, se pot stabili analogii între romanul său și *Mizerabilii* sau *Les Rougon-Macquart*, monumentala creație a naturalismului în care acest liric care este Zola își impune ca pe o asceză, mereu trădată însă, atitudinea impasibilă a omului de știință.

Unanimismul este de altfel în mod necesar de esență subiectivă și lirică, pentru că, înainte de a se impune rațiunii, el este o trăire și o cunoaștere pe planul imediat

și personal al intuiției, o revelație, pe care inițiatorul lui o are (așa cum Descartes și Pascal își avuseseră revelațiile lor) la optsprezece ani, într-o seară de octombrie mereu evocată mai târziu, pe o stradă din Paris. Este sentimentul unei comuniuni de o intimitate absolută cu „viața unanimă”, a unei identificări a individului cu sufletul difuz al grupului efemer sau durabil constituit din care face parte — șuvoiul de oameni de pe stradă, călătorii dintr-un compartiment de tren, teatrul, biserica, uzina, cazarma, orașul.

Revelația unanimistă este în esență de aceeași natură cu experiența gidiană din *Les Nourritures terrestres* sau cu cea a lui Bergson. Le înrudește același gust pentru percepția directă, pentru „datele imediate ale conștiinței”, pentru cunoașterea intuitivă și nu intelectuală a realității. Grupul este simțit nu ca suma indivizilor, ci ca o realitate distinctă care îl transcende, ca o entitate, cu voință și reacții proprii, dar care este continuu modificată și direcționată de interacțiunea conștiințelor individuale — iar sentimentul de participare nemijlocită la această viață colectivă este exaltant pentru individ. Sentimentul vieții unanime este, astfel, un privilegiu, un har și o salvare a individului prin conștiința solidarității pînă la identificare cu grupul.

Este, neîndoielnic, în această atitudine, care presupune și o mai mare priză la real, o reacție la un anumit individualism, la estetica simbolistă sau la cea a lui Proust sau Valéry, dar totodată și un alt mod de a-l exalta pe individ, devreme ce fiecare fapt de conștiință individuală își are eco-ul în realitatea spirituală a unei colectivități și o poate modifica (acesta ar fi și ultimul sens, cel mai profund, al romanului *Les hommes de bonne volonté*). Eroul este, în această concepție, cel care modelează grupul, și, prin el, realitatea, „l'homme de bonne volonté” sau, în sens negativ, constructorul de false mituri, mistificatorul capabil să convingă colectivitatea să-l urmeze (cf. Donogoo, Knock).

Acest sentiment al „vieții unanime” apare pentru prima oară în volumul de versuri *Viața unanimă* (1908), adevărat manifest al unanimismului. Trebuie observat că poezia lui Jules Romains, ca și teatrul său, au o pondere deosebită în contextul creației sale, ele neaflându-se nici într-un fel în poziție de inferioritate față de romanul său. Jules Romains e unul din acei scriitori „compleți”, foarte stăpâni pe meșteșugul lor, care excelează în tot ceea ce întreprind. Dar mai există, fără îndoială, o explicație pentru această varietate de genuri abordate. Crezul său unanimist pare astfel nu numai a-și căuta modalitatea de expresie cea mai potrivită, dar și a uza de posibilitățile multiple pe care cele trei genuri, liric, dramatic și epic, i le oferă. Poezia sa, cu o prozodie depărtată de cea tradițională, fără a fi rupt totuși pe deplin cu aceasta, cu ritm larg și grav de verset (într-un fel asemănător cu ritmul poeziei lui Claudel sau Péguy), de o mare simplitate a expresiei, poezie directă, aspră și bărbătească a cotidianului și a vieții cetății moderne (pe linia celei a lui Francis Jammes și a lui Verhaeren, poetul „orașelor tentaculare” și al „forțelor tumultuoase ale vieții”) comunică exaltarea vitală și beatitudinea revelației unanime, bucuriile simple împărtășite în comun, fraternitatea cu mulțimile active și umile din marile orașe. Teatrul îi îngăduie cu deosebire să-l înfățișeze pe eroul formator, modelator al grupului, dar și să realizeze o ironică detașare — prin farsă și șarjă, favorizate și de prezentarea scenică — de mistificările în care abundă lumea modernă. Atoatecuprinzătorul roman-fluviu îi dă însă scriitorului, care după câteva povestiri și romane de proporții mai reduse se fixează la această formulă, posibilitatea unui maximum de eficiență pe linia sugerării acelui simțământ de plenitudine vitală și de împlinire spirituală realizat prin comuniunea cu „unanimul”.

Cele douăzeci și șapte de volume ale capodoperei sale, îndelung elaborată, *Les hommes de bonne volonté*, apar între anii 1932—1946. Acest roman se vrea o „sumă” a

vieții politice, economice și sociale din anii 1908—1933, nu numai în Franța, dar și, în măsura în care e deosebit de semnificativă, din alte țări ale Europei. Apar aici mediile și tipurile cele mai variate, politicieni, oameni de afaceri, printre care mulți îmbogățiți de război, artiști, dar și muncitori, soldați etc., toți acei „*humbles*” care formează totodată marele număr al acelor „*hommes de bonne volonté*” în mâinile cărora stă viitorul omenirii.

În prefața sa Jules Romain se explică în legătură cu concepția care a prezidat la elaborarea giganticei opere. Procedul lui Balzac, care „constă în a trata, în romane separate, un anume număr de subiecte potrivit alese, astfel încât în cele din urmă juxtapunerea acestor tablouri particulare dă mai mult sau mai puțin echivalentul unui tablou de ansamblu” nu-l mai satisface, căci o astfel de construcție „ne lasă impresia că unitatea seriei rămâne exterioară și, pe deasupra, se complică cu un artificiu”. Nici tipul de *Bildungsroman*, care-și realizează unitatea prin „persoana și viața eroului principal” nu este, din motive asemănătoare, mai satisfăcător. Procedul lui Jules Romain va fi altul: romanul său nu va cunoaște un erou principal „ales în chip miraculos”, nici „acțiunea rectilinie”. Nici chiar „o armonie prea simplă între acțiuni” (ceea ce încercase să realizeze Romain Rolland construind romanul polifonic) nu răspunde exigenței unanimiste. Romanul unanimist va fi conceput ca „o diversitate de destine individuale care își urmează drumul fiecare în mod independent, ignorându-se între ele de cele mai multe ori”.

Jules Romain și-a realizat în mare măsură acest proiect ambițios. În roman apare un număr foarte mare de personaje, fictive și reale (șase sute, dintre care doar vreo patruzeci sfârșesc prin a ne deveni mai familiare, restul rămânând pentru noi, ca și în viață, simple cunoștințe, revăzute din când în când și despre care știm puține lucruri și numai în mod accidental), care în marea lor majoritate nu se cunosc între ele, și ale căror

destine evoluează paralel, străine unele de altele, și totuși prinse în aceeași textură istorică.

Les hommes de bonne volonté izbuteste astfel să dea impresia unei lumi „deschise”. În aproape totală măsură elementul „deznodământ” din romanul tradițional a dispărut. Aceste destine individuale se ivesc și dispar capricios, uneori definitiv, doar după o primă și scurtă apariție, precum „uedurile în nisipuri”. Le leagă altceva decât acea convenție literară care le implica într-o intrigă comună : faptul că sînt contemporane, că sînt „martore” la aceleași evenimente, mărunte sau mari — o rază de lumină căzînd într-un anume fel pe un zid într-o anume seară, sau un război.

Conștiința de a fi fost „martor” în comun este și argumentul indestructibil pe care se întemeiază prietenia — ideea de prietenie, care este aici, de asemeni, un mod „unanimist” de a simți și a trăi existența, joacă un rol foarte important în viața și creația lui Jules Romains — dintre Jerphanion și Jalliez, figurile principale ale romanului (căci acest roman se organizează totuși pînă la un punct în jurul a doi eroi „aleși în chip miraculos”, care-i dau coerență și unitate în calitatea lor de conștiințe-martor). Mai mult decât în jurul lor însă, el se organizează în jurul unui „erou colectiv”, „simțit” cu fervoare : Parisul, centru de viață tumultuoasă prin care trec toate liniile de forță ale romanului.

Fervoarea aceasta o mai cunoscuseră, dintre scriitorii francezi, și Hugo și Zola, despre ale căror romane s-a afirmat adesea că au drept personaj principal un „erou colectiv”. Cu Zola mai ales, despre care s-ar putea spune că uzează într-o oarecare măsură de tehnica decupajului cinematografic, folosită și de Jules Romains, se pot face cele mai importante apropieri. Amîndoi scriu un roman poetic — dar nu în sensul strict în care e utilizat termenul cînd e aplicat la o anumită categorie de romane moderne din care voința de a „imita” realitatea a dispărut cu totul — de proiecție violent subiectivă a eului,

capabil de percepție imediată și globală și uzînd mult de metaforă. Întîlnim la amîndoi același desfrîu liric mereu ținut în frîu de voința de obiectivitate, voință care are drept rezultat o mare cantitate de pagini fastidioase pe care ambii autori au curajul de a le păstra, făcînd din ele temelia solidă a romanului lor.

Jules Romains își structurează romanele prin juxtapunerea a nenumărate episoade sau momente discontinuî, fără relație aparentă între ele, adevărate secvențe cinematografice, renunțînd, totuși numai parțial, la tradiționalul artificiu al unei intrigi arbitrare care „să lege” personajele între ele, și încercînd să fundamenteze ideea de unitate a operei pe cu totul alte principii.

Tehnica aceasta simultaneistă, analitică și globală totodată, prin care scriitorul vrea să cuprindă — cu o privire simultană, care lasă totodată intactă diversitatea punctelor de vedere — evenimente disparate, petrecute în același timp în locuri diferite, cu personaje diferite, nu mai fusese folosită în roman. Încercări cu care se poate face o anume analogie avuseseră însă loc în pictura cubistă, iar Apollinaire, în unele dintre cele mai importante poeme ale sale, o folosește de asemenea. Jules Romains, după cum singur precizează, o adoptă — înaintea lui Dos Passos, în mod curent considerat inițiatorul romanului simultaneist — încă din primele romane și povestiri (*Mort de quelqu'un* e un adevărat exercițiu și o demonstrație, cam crispată, de tehnică simultaneistă), socotind-o ca fiind cea mai adecvată viziunii sale unanimiste: ideea sa despre viața unică a grupului format din nenumărați indivizi cu viață personală și autentică este cît se poate de bine servită de tehnica aceasta care, fără a sacrifica individualul și detaliul, dă putința cuprinderii, cu o privire omniprezentă și totalizatoare, a unor vaste ansambluri umane.

Astfel, cînd începe să scrie *Les hommes de bonne volonté*, roman-fluviu care vrea să sugereze dezordinea și

diversitatea realității, fluxul ei spontan, subsumând-o totodată unui criteriu unificator și ordonator, viața grupului, cu relațiile complexe dintre individ și grup și dintre diferiții indivizi care formează grupul care, la limită, este omenirea întreagă, Jules Romaine e deplin stăpân pe mijloacele sale. Tehnica simultaneistă este folosită aici cu mai multă moderație decât în primele romane (sîntem foarte departe de ostentația cu care Sartre o folosește în *Le Sursis*). Jules Romaine, scriitor de o forță incontestabilă, cu un geniu mai inegal și mai imprevizibil decât cel al lui Duhamel sau Romain Rolland, își construiește totuși cu meticulozitate și metodică prudență romanul, al cărui plan l-a fixat în prealabil pînă la cele mai mici detalii, de unde o anumită rigiditate a uriașei arhitecturi. Romanul are un fond autobiografic — e vădit efortul de a-l escamota — iar cei doi eroi, absolvenți ai Școlii Normale Superioare din promoția 1808, unul, parizian, rafinat și sensibil, ducînd o existență de epicureu, celălalt, provincial, activ și hotărît, înzestrat cu un solid bun simț și cu profunde convingeri raționaliste (sînt cele două fețe ale lui Jules Romaine, „normalien” el însuși, legat prin naștere și prin familie de un mediu provincial cu sănătoase tradiții, dar parizian prin adopțiune) împărtășesc idealul creatorului lor : o omenire care să nu mai cunoască ororile războiului, fericită și pacificată sub influența binefăcătoare a unei tot mai largi „confrerii de oameni cinstiți”, a acelor „*hommes de bonne volonté*”, spirite echilibrate și încrezătoare în puterile rațiunii care, gîndind omenirea în termeni umani, o vor putea modela în sensul ideii lor. Așa cum îl plănuiise de la bun început autorul său, romanul își oprește desfășurarea în ziua de 6 octombrie 1933, propunîndu-ne o perspectivă prea puțin tulburată de evenimentele istorice care se pregăteau, și care, de altfel, se produsese în momentul cînd Jules Romaine scrie ultimele volume ale ciclului (ultimul apare în 1946). Iată de ce *Les hommes de bonne volonté*, aflat atît de departe de zguduitoarele

romane profetice ale unui Kafka sau Malraux, ne lasă pînă la un punct senzația că nu aparține întrutotul epocii noastre.

Există totuși în acest roman ceva ce poate corecta parțial această impresie: acel sentiment al fraternității și solidarității afirmat sub alte forme și în romanul generației etice din 1930 sau în romanul existențialist, precum și exaltarea unei uriașe vieți colective, în care conștiințele se intercondiționează și devin responsabile pentru destinul grupului, a maselor în mișcare și acțiune, a unei omeniri multiple, în plină schimbare, concepută ca un vast și unitar organism.

GIDE — AVATARELE CONTESTĂRII

ESTE Gide „cel mai mare“ scriitor francez din prima jumătate a secolului nostru, cum înclină să creadă Pierre de Boisdeffre? E dificil de spus, când trebuie să alegi între Proust, Gide, Valéry, Claudel. Este el cel mai caracteristic? Poate. În măsura în care într-o perioadă în care se pregătește marea „metamorfoză“ literară de astăzi, opera lui este cea mai diversă, proteică, niciodată fixată, deschisă tuturor experiențelor.

Opera lui Proust este o sumă perfectă, într-un anumit sens un drum închis pentru totdeauna de cel care l-a creat, și participând de la o unică obsesie. De aceea Proust este, în ordinea realizării estetice, mai important decât Gide. Dar Gide este cel care neliniștește și fertilizează. El îl învață pe om, dar și pe creator, lecția unui adevăr ce se construiește printr-o mereu reînnoită experiență personală. Contururile operei lui Gide sînt parcă mai incerte (sau poate doar mai elastice), pentru că sensul acestei opere este tocmai unul de contestare, atît pe plan etic cît și pe plan estetic. Este atît de cuprinzătoare această operă, încît nu există nume de scriitor important din generațiile următoare care să nu trebuiască a fi, într-un fel sau altul, raportat la Gide.

Opera lui Proust cade în relativă uitare (generația Nouului Roman o va repune în drepturile sale) în epoca de afirmare a „generației etice din 1930“ — Bernanos,

Montherlant, Malraux, Saint-Exupery — și a celei existențialiste. Triumfă în schimb în această perioadă spiritul gidian, acel „imoralism“ care se rezolvă într-o mai înaltă morală, cea a omului care, scrutându-se lucid pe sine își descoperă — după ce și-a cucerit în neliniște și sfîșiere unitatea și libertatea cugetului — o nouă responsabilitate față de semenii săi. Trebuie astfel să vedem gidismul ca un echilibru veșnic instabil și care trebuie păstrat prin efort și disciplină interioară — numai astfel trebuie abordat — și atunci el devine lecție de umanism. Excesul afirmației este totdeauna corectat prin negarea ei, de unde perpetua mișcare dialectică a acestei opere: „libertatea“ obținută de Michel (din *L'Immoraliste*) sau de Lafcadio, eroul „actului gratuit“ din *Les Caves du Vatican*, prin sacrificarea celuilalt, se dovedește fie inutilă, fie imposibilă. Jocul acesta de afirmații și negații se face în cadrul aceleiași opere („Toate operele mele sînt ironice, cu excepția cărții *Les Nourritures terrestres*“, spune Gide) sau prin procedeul, atît de caracteristic gidian, al operelor perechi, afirmînd atitudini opuse.

Între Gide și scriitorii din generația existențialistă și cea preexistențialistă s-ar putea face foarte interesante și concludente apropieri pe texte. În opera lui Gide își găsesc, indiscutabil, una din originile lor, ideea de „alternanță“ și cea de „serviciu inutil“ întîlnite la Montherlant, ideea de „*dénuement*“ afirmată de Camus (o reluare a ideii gidienne de disponibilitate), de autenticitate și de libertate (cf. Sartre și Camus, mai ales), de luciditate și de fericire exigentă, întemeiată pe o anume formă de eroism, preconizate de toți acești scriitori, ideea însăși, esențială, de a „depune mărturie“, de a „manifesta“, precum și afirmarea acelui „*je veux rester enfant de la terre*“. Ipostaza de existențialist *avant la lettre* este ușor de sesizat la Gide, și de altfel atît Camus cît și Sartre au arătat, în repetate rînduri, tot ceea ce-i datorează.

În schimb astăzi asistăm, se pare, la o contestare violentă a operei gidienne (uitarea și indiferența ar fi mult

mai grave). Unii critici și scriitori din tinerele generații, mai brutali, în concepția lor despre sinceritate ori autenticitate, văd prudență și ezitare acolo unde voința de a recupera totul, de a nu exclude nimic, de a reintegra întreg domeniul umanului este totodată aspirație către spiritualitate și puritate (Gide n-a fost niciodată hedonist de joasă speță și nici nu s-a complăcut în explorarea gratuită a zonelor anormalității).

Gide contestatarul este astăzi, la rîndul său, contestat și pe terenul scriiturii (cu oarecare condescendență, este socotit un neoclasic). Și totuși, Noul Roman francez îi datorează foarte mult, aproape tot atît de mult cît și lui Proust. *Paludes*, *Les Caves du Vatican*, *Les Faux-Monnayeurs* sînt într-un sens niște antiromane.

Gide a inventat, extinzîndu-și contestația și pe planul estetic, romanul care meditează asupra propriei sale condiții și care, ca și poezia modernă, aspiră la pură lui esență. În *Falsificatorii de bani* romancierul renunță la orice cronologie lineară, tinde către o surprindere simultană a realității, nu mai concepe intriga, subiectul, acțiunea în sensul tradițional. Avem de-a face cu un „roman al romanului“, roman deschis și simbolic (toate așa-numitele *soties* ale lui Gide sînt simbolice) care necesită o descifrare și care vrea să lase impresia de a nu fi fost premeditat de către scriitor decît în ceea ce privește tehnica lui. Romancierii Edouard din *Falsificatorii de bani* și Julius din *Pivnițele Vaticanului* imaginează pentru cărțile lor o acțiune identică cu cea în care sînt implicate, fără știrea lor, celelalte personaje din carte. E așa-numita *composition en abyme*, atît de mult utilizată de Noul Romancier, care devine subiectul principal, „centrul nou ce dezaxează povestirea și o duce către imaginar“. Gide introduce astfel o tehnică plină de consecințe pentru dezvoltarea ulterioară a genului. Edouard afirmă că nu-și va scrie niciodată romanul, mărturisire pe care se întemeiază noua estetică a antiromanului: romanul reprezintă în mod necesar un eșec, deoarece nu va putea

niciodată să restituie adevărul integral al vieții, el devenind, în această concepție, interesant doar în măsura în care este meditație asupra problemelor tehnice pe care le implică o atare încercare.

Putem concepe o mai radicală și mai explicită contestare a romanului tradițional? Fraza clasică a lui Gide mai poate încă induce în eroare, dar scriitura, adică acea mișcare prin care se constituie întreaga carte, este una modernă. Literatura existențialistă și literatura fenomenologică a Noului Roman sînt astfel în egală măsură anunțate de opera celui pe care epoca sa nu ezita să-l numească un „contemporan capital“.

PROBLEMATIC ȘI POETIC ÎN ROMANUL LUI FRANÇOIS MAURIAC

„CONFLICTUL între aceste două exigențe : pe de o parte, să scriu o operă logică și rațională, pe de alta, să las personajelor nedeterminarea și misterul vieții — îmi pare a fi singurul pe care, cu adevărat, trebuie să-l rezolv.“ Astfel își precizează Mauriac locul, într-un eseu despre roman, între tradiția balzaciană, pe care o contestă doar parțial, și noile tendințe ale romanului — recunoscute de el mai ales în opera lui Dostoievski și Proust —, pe care nu le acceptă, de asemenea, decât în parte. Romanul lui Mauriac este însăși consacrarea acestui compromis, rezolvarea lui originală.

E balzacian, mai ales, prin teme, deși Mauriac le dă acestora o semnificație cu totul nouă. Din mulțimea temelor balzaciene, el decupează de fapt una singură (trăind-o, de fiecare dată, în același mod) — și în această unicitate obsesională a temei se vedește o deosebire fundamentală față de multiformul spirit balzacian — atât de caracteristica temă a relațiilor de familie în lumea burgheziei bogate. Ca și în opera lui Balzac, în romanele lui Mauriac, sinistre comploturi — de a căror reușită atârână izbînda sau eșecul unei existențe — se urzesc în jurul unui testament sau al unei foi de zestre, mărunte afaceri tenebroase, proiectate pe orizontul strîmt al unui oraș de provincie, mereu același și conceput de către Mauriac ca o aglutinare de familii, capătă proporții devastatoare. Ca și la Balzac, o umanitate de speță și cu

aspirații inferioare își desfășoară drama grotescă, condiționată de mecanisme sociale minuțios descompuse de către romancier.

Principiul acesta determinist impune unora dintre personajele lui Mauriac o coerență, o logică, pînă la un punct exterioare: caractere solide, supuse unei stricte cauzalități, și deci cu evoluție previzibilă, ele nu au „misterul” și „nedeterminarea” la care autorul lor năzuia, nu sînt acele „haosuri vii” și enigmatice imparate teoretic de romancier, care apare conștiinței cititorului ca o prezență tiranică și omniscientă, lucru observat de Sartre într-un text antologic: „Puțina independență pe care domnul Mauriac i-o acordă (eroinei din romanul *Sfîrșitul nopții*), el i-a măsurat-o cu exactitate, ca într-o rețetă medicală sau de bucătărie. Nu mă aștept să mă surprindă cu ceva, știu despre ea totul dinainte. Și iată de ce înălțările și căderile ei nu mă emoționează cu mult mai mult decît cele ale unui gîndac care s-ar încapățîna prosteste să se cațere pe un perete.... De ce acest autor serios și aplicat nu și-a atins oare scopul? Din prea mare orgoliu, cred eu. A vrut să ignore, cum fac, de altfel, cei mai mulți dintre scriitorii noștri, că teoria relativității se aplică în mod integral universului romanesc, că, într-un adevărat roman, ca și în lumea lui Einstein, un observator privilegiat nu-și are locul, și că, într-un sistem românesc, ca și într-un sistem fizic, nu e cu puțință nici o experiență care să ne permită să stabilim dacă acest sistem este în mișcare sau în repaus. Domnul Mauriac s-a preferat pe sine. El a ales atotcunoașterea și atotputernicia divină. Dar un roman este scris de un om și pentru oameni. Sub privirea lui Dumnezeu, care străpunge aparențele fără a se opri la ele, nu există roman, nu există artă, pentru că arta trăiește din aparențe: Dumnezeu nu este artist; și nici domnul Mauriac” (*Situații I*).

Obiecția lui Sartre se justifică, fără îndoială, dar numai într-o oarecare măsură, și anume, în măsura în care

Îl raportăm pe Mauriac la marii inovatori ai romanului modern, la cei a căror poziție tinde a fi radicală. Prin răspunsul său Mauriac se situează de altfel el însuși pe pozițiile tradiționale ale moralistului: „Este adevărat că fie și numai prin titlul unei alte cărți, *Fățarnica*, îmi judec și îmi condamn eroina: ceea ce, conform tehnicii preconizate astăzi, este o crimă. Dar Molière îl condamnă pe avar, Racine îl judecă pe Narcisse, Shakespeare pe Iago și Balzac pe verișoara Bette. Sîntem liberi să judecăm sau nu propriile noastre creaturi, după cum cer sau nu a fi judecate, după cum am hotărît să desenăm un caracter sau să exprimăm un destin”.

Totuși, această supunere la tradiție a romanului lui Mauriac este, după cum arătam, pînă la un punct discutabilă, cerînd o nuanțare foarte precaută. Ea nici nu poate fi, de altfel, corect definită în termenii în care, pentru o mai sistematică procedare, sîntem siliți să o facem, adică prin aplicarea analizei la elemente izolate ale operei lui Mauriac. Căci partea de „mister” și de „nedeterminare” pe care o găsim la unele personaje — cele prin care opera lui Mauriac se apropie de cea a lui Proust și a lui Dostoievski, devenind uneori, cu timiditate, de construcție discontinuă, și, în mod decis, problematică — nu ni se înfățișează ca atare decît prin raportare la întreg romanul. Revenim, cu alte cuvinte, la ideea de rezolvare artistică originală, pe care o enunțam la început. Și dacă totuși, o situație mai precisă, în perspectiva istoriei literare, trebuie făcută, Mauriac, ca artist, ni se pare a face mai curînd parte din familia spirituală a lui Proust și Dostoievski decît din cea a lui Balzac.

Prin opera lui Mauriac — dar mai puțin, fără îndoială, decît prin cea a altor romancieri din primele decenii ale secolului al XX-lea — se ajunge, în roman, la o relativizare a viziunii care poate deveni punct de plecare fecund pentru o nouă cunoaștere, la o subiectivizare a ei, care duce la o poeticizare a romanului.

Mauriac scrie încă o proză de observație, de analiză psihologică sau socială (același lucru se poate spune însă pînă la un punct și despre Dostoievski sau Proust). Dar romanul său este totodată și proiecție a unui eu care își caută și își „regăsește” adevărul într-un trecut a cărui realitate, ca și în cazul lui Proust, este re trăită, efectiv re-creată, prin intermediul memoriei afective : „Nu observ, nu descriu, regăsesc : regăsesc (acest „regăsesc”, care apare de două ori și care este opus lui „nu observ, nu descriu”, plasează întreaga operă a lui Mauriac în perspectiva proustiană a căutării timpului pierdut, a timpului conceput ca durată interioară) lumea strîmtă și jansenistă a copilăriei mele pioase, adînc neliniștite și solitare, a provinciei... Lume strîmtă, mărginită la o clasă burgheză pe cale de transformare și poate de dispariție, la un oraș, la cîteva peisaje : lande sau podgorii, la o religie sau mai curînd la o atmosferă religioasă din care nu mai supraviețuiește astăzi aproape nimic”.

Să nu căutăm deci această proiecție subiectivă, cu alte cuvinte dimensiunea poetică a romanului lui Mauriac, așa cum se face de obicei, în virtutea aceluiași procedeu care izolează elementele unei opere în loc să le surprindă în conexiunea lor cea mai intimă, numai în mult citatele descrieri de peisaj bordelez : lande, sterpe și dezolante, ori păduri de pini neclintite sub arșiță sau contorsionate în furtună, simbolice, dincolo de pitorescul exterior, pentru solitudinea și neliniștea cîtorva personaje. În întregimea ei, această lume a copilăriei și a adolescenței lui Mauriac își capătă dimensiunea subiectivă prin aceste personaje, care pendulează tragic între solicitările cărnii și cele ale spiritului, între Dumnezeu și Mamona.

Prin acești mari păcătoși și virtuali sfinți (asemănători întru cîtva celor din romanele lui Dostoievski), Mauriac introduce în romanul balzacian dimensiunea problematicului și a tragicului. Aceste personaje sînt stăpînite de o profundă neliniște existențială care debutează printr-un sentiment acut al inadaptabilității la un

mediu ipocrit și convențional, devenit apoi sentiment al înstrăinării, al singurătății și al neputinței de comunicare (nici chiar în iubire) cu ceilalți, și totodată aspirație către un absolut. O stare funciară de intoleranță și de refuz le face să încerce diferite forme de evadare și moduri de existență nonconformistă, ca acelea, fascinante pentru acești provinciali, pe care le poate oferi viața Parisului.

În acest sens, s-ar putea face o nouă trimitere la Balzac, dar tocmai pentru a arăta cum o temă balzaciană — cea a tânărului provincial care aspiră să ajungă la Paris pentru a parveni — deși preluată în schema ei exterioară, se golește de vechiul conținut, care este înlocuit prin unul de o semnificație total opusă. Avatarele pariziene ale personajelor lui Mauriac nu sînt concepute în perspectiva unei reușite sau unui eșec social: ele sînt doar stadiile premergătoare — aducătoare de tulburare și de suferință, dar necesare ca experiență existențială autentică — momentului cînd spiritul își găsește pacea și grația coboară asupra celui predestinat. Inadaptare față de un mediu concret situat istoricește, revoltă, sete de puritate și spaimă existențială, aspirație și îndoială religioasă, urmate de mîntuirea prin iubire — iată itinerariul spiritual al acestor personaje.

O lume catolică ideală (în viziune jansenistă: Racine — cu ale cărei tragedii romanele sale sînt în mod obișnuit comparate —, Pascal sînt, dintre clasici, marile modele ale lui Mauriac), puternică, severă și sumbră — dar o lumină strălucește totdeauna undeva departe, anunțînd „sfîrșitul nopții” — se opune astfel unei lumi catolice de burghezi provinciali, negustori de vinuri și posesori de păduri de pini, derizorie în pragmatismul ei social și religios, în rutina ei liniștitoare și confortabilă. Așa cum s-a definit singur, refuzînd formula, ce i se aplică în mod obișnuit, de „romancier catolic”, Mauriac este „un catolic care scrie romane”. Această precizare este foarte importantă: fidel și din acest punct de vedere lecției

lui Dostoievski și respingînd ideea unui roman cu teză, a unui roman edificînt, el vrea să salveze o anumită ambiguitate care creează la cititor senzația de viață adevărată, trăită ca realitate confuză și contradictorie.

„Monotonia” operei lui Mauriac, frapantă și unanim observată, ni se propune ca un atribuit esențial al acestei creații. A discuta orice roman al său înseamnă a-i discuta întreaga operă. Această monotonie este de o calitate care ne oferă și ea posibilitatea de a integra romanul lui Mauriac în romanul de orientare nouă al secolului XX. Natura ei este analoagă pînă la un punct cu natura acelei „monotonii fundamentale” (este formula lui Proust) ce poate fi constatată în creația poetilor moderni și în a celor mai moderni romancieri: ea rezultă din repetiția unei structuri literare, pusă pe deplin în valoare tocmai prin această reluare care face mai evidente și mai obsedante totodată coordonatele universului propus nouă de către poet sau romancier.

Monotonia aceasta de structură, existentă, de fapt, la toți marii scriitori, și care nu este altceva decît ceea ce în mod obișnuit numim stil (în sensul larg al cuvîntului), corespunde unor obsesii convertite în cîteva metafore obsedante, caracteristice pentru demersul creator al lui Mauriac: „Îndată ce mă apuc de lucru, totul se colorează în culorile mele eterne; personajele mele cele mai frumoase pătrund într-o anume lumină sulfuroasă care-mi este proprie și pe care nu o apăr — care este, pur și simplu, a mea”.

Mare cititor al lui Baudelaire, și autor a patru volume de versuri, Mauriac rămîne, scriîndu-și romanele, ca și Proust, un poet.

CAMUS

SOARELE NEGRU

SITUÎNDU-SE și definindu-se în raport cu rusul Dostoievski și cu germanul Nietzsche (prin acesta venind totodată, într-un anume fel, în contact cu vechiul spirit ellen), profund marcat în gândirea și în sensibilitatea sa de ei și de alți mari oameni ai Nordului, Kierkegaard, Heidegger sau Melville, Camus se știe și se vrea om al Mediteranei și al soarelui din sud: „Nous autres méditerranéens...” spune el de nenumărate ori, cu o insistență aproape polemică.

În mod curios opera sa se constituie pe o distincție nu mai puțin strictă decât cea pe care o făcea doamna de Staël, cu un secol și jumătate în urmă, între natura (interioară) a popoarelor din nord și cea a popoarelor din sud, între spiritul homeric și cel ossianic. În mod tot atât de categoric ca și doamna de Staël (care, de altfel, preluase mai vechea teorie a lui Montesquieu; spiritul francez, aflat la răscrucea dintre nord și sud, este poate o sinteză a lor — sinteză în care totuși, desigur, predomină lumina sudului —, ceea ce-i dă putința de a le judeca „dinlăuntru” pe amândouă), Camus crede într-un determinism geografic, pentru el factorul geografic, sau, mai bine spus, natura exterioară, jucând un rol hotărâtor în modelarea spiritualității unei rase. Raționamentul lui de tip cartezian iubește aceste ordonări și simetrii, din

care se vor naște marile simboluri antinomice ale creației sale.

Aceste antinomii, pe care se întemeiază însă profunda unitate a creației lui Camus, sînt rezultatul unei experiențe interioare în neconținută mișcare, o experiență simultană a „soarelui negru“, a „exilului“ și „împărăției“. Singurătatea, boala, bătrînețea, moartea : iată „reversul“ existenței, „exilul“, ținutul de umbră. Dar există și „împărăția“, fața de lumină a vieții. Aici omul regăsește bucuriile simple și directe ale trupului tînăr și sănătos care gustă fericirea unei zile însorite sub cerul nemărginit și albastru. Și tot „împărăția“ este acel paradis al copilăriei, paradis care nu poate fi atins decît în memorie, cu conștiința tristă a pierderii lui. Căci Camus, spre deosebire de Sartre, care în *Les Mots* afirmă că își detestă „copilăria și tot ce mai supraviețuiește din ea“, își iubește profund copilăria săracă. Cele cîteva imagini, adevărate și simple, întipărite pentru totdeauna în conștiința copilului, iată „izvorul unic“ de care vorbește scriitorul cu doi ani înaintea morții sale. „Adevărata viață“ era aici, spune Camus în *Caietele* sale, în această „sărăcie pierdută“, în acest „sentiment bizar pe care fiul îl are față de mama sa“ (Camus crede mai cu seamă în acea comunicare neformulată în cuvinte și care se întemeiază pe „evidențele“ inimii).

Această experiență antinomică, atît de bine comunicată prin metafora antinomică, este totodată manifestarea acelei „onestități“ care în concepția scriitorului are un sens particular : pentru Camus „a fi onest“ înseamnă, înainte de toate, „a nu eluda“ acel adevăr care se impune conștiinței ca o „evidență“ — pentru Camus prima evidență o constituie lumea aceasta, prezentă, concretă („*notre royaume est de ce monde*“) și, pornind de la el, a stabili, cu cea mai mare rigoare, acele cîteva „adevăruri limită“ — pentru Camus absurdul, revolta — ce urmează a constitui criteriul gîn-

dirii și acțiunii atât a scriitorului cât și a omului. A fi onest înseamnă așadar „a fi de acord cu tine însuși“, acord care poate da singur sensul unei vieți, și poate singur constitui o garanție de fericire.

Cel care are privilegiul de a privi zi cu zi profilul net al unui țărm mediteranean, „sfîșietoarea“ lui frumusețe, impasibilă și eternă, făcută din contraste de lumină și umbră, nu va mai putea eluda solicitările orgolioase ale inteligenței lucide și ale drepte rațiuni, atât de străine spiritelor tenebroase ale nordului, care se complac în contemplarea seducătoarelor fantasmе plăsmuite de o imaginație fantastic stimulată de contururile tulburi ale peisajului septentrional. (Inteligența lui Clamence din *La Chute*, om al sudului exilat în încețosatul nord, e delirantă în luciditatea ei, și culpabilă).

Angoasa nordicului Kierkegaard se născuse într-un spațiu creștin (și pentru doamna de Staël spiritul Nordului era un spirit creștin) și se rezolvă prin negarea rațiunii, scandalul credinței și saltul în transcendent. Pentru Camus, fiu al pământului mediteranean și al „soarelui negru“, absurdul ia naștere într-un spațiu păgîn, lumea antică fiind pentru el un spațiu al „seninătății crispate“ (René Char), în care omul, Sisif sau Prometeu înfruntînd divinitatea și substituindu-i-se, nu cunoaște transcendența, și în care cuvintele de culpabilitate sau de păcat nu au sens. Omul se naște dăruit cu o inocență pe care nimic nu i-o poate lua. Marea, soarele, deșertul devin semn, simbol al acestei inocențe, și al tinereții lumii. (Pe aceleași țărmuri crud înSORITE Montherlant, și mai ales Gide, descoperiseră gustul rar al inocenței care, pentru amîndoi, este sinceritate deplină față de sine și fervoare — „pasiune“, va spune după ei Camus —, atitudine lucidă și vibrantă disponibilitate față de lume.)

Soarele și apa sînt antinomice în concepția lui Camus, ele se limitează reciproc, realizînd împreună acel echilibru, acea armonie și măsură, scumpe elenismului (într-o variantă a *Omului revoltat* găsim : „Nietzsche însuși, cînd s-a convertit la eterna întoarcere, a făcut-o în afara oricărei măsuri. Avid de soare, a venit să trăiască lîngă țărmurile antice. Dar pe aceste culmi n-a stat niciodată cu fața spre mare“).

Așa cum se formulează, arată Camus, în primele secole ale erei noastre, elenismul presupune că „omul își poate ajunge sie însuși și că el poartă în sine tot ceea ce poate explica universul și destinul. Templele sale sînt construite pe măsura lui. Într-un anume sens, grecii acceptau o justificare sportivă și estetică a existenței. Lînia colinelor lor sau cursa unui tînar într-o piață publică le dezvăluia întreaga taină a lumii. Evanghelia lor spunea : „Împărăția noastră este această lume“ (*Entre Plotin et Saint Augustin*). Astfel, optimismul tragic al Greciei presocratice este expresia unui spirit imanentist, în care echilibrul (natura și frumusețea sînt echilibru, armonie în imanent) exclude transcendența.

Camus încearcă să reactualizeze tragicul antic într-o lume modernă. El îndrăznește să reintegreze imposibilul într-o mentalitate în care spiritul depășise paradoxurile antice erou-destin, rațiune-irațional. În fața unei rațiuni care postulează lumea pe care nu o poate înțelege drept absurdă, scriitorul nu încearcă depășirea acestei contradicții, ci, dimpotrivă, invită spiritul să asume, oricare ar fi riscurile implicite, perspectiva sisifică a unei lipse de speranță, menținînd cu stringență această premisă și încercînd să construiască o morală a fericirii și a solidarității — morală a imposibilului care se vrea posibil, salvare provizorie și care se știe provizorie, victorie de fiecare clipă a omului și înfrîngere de fiecare clipă a lui.

Ideea de echilibru, de limită, de măsură, care este „pură tensiune“ între termenii unei antinomii, opusă celeia de „nemăsură“, „*démesure*“, în sensul în care o în-

țelegau grecii, definește ceea ce Camus numește „*la pensée de Midi*”. Demersul rațiunii camusiene, care-și cunoaște limita, ne invită să respectăm în toate dreptul echilibru al antinomiei natură-istorie. Există așadar pentru Camus, ca și pentru vechii greci, și aceasta îl separă în mod hotărât de Sartre, o valoare fixă și imutabilă, un termen de referință, care este natura umană, având drept exigență fundamentală frumusețea, valoare pe care un dezechilibru între natură și istorie o nimicește. Spre deosebire de Sartre, la Camus nu acțiunea este cea care dă sens subiectului, ci subiectul dă sens acțiunii, sens care rezidă în însuși specificul naturii umane. Această armonie, care presupune simțul limitelor și al relativului, pasiune, luciditate, va face cu puțință, după Camus, o nouă „renaștere”, constituită pe un optimism voluntar. „Slujim omul în întregimea lui sau de loc. Omul are nevoie de pace și de dreptate, dar el are nevoie și de frumusețe pură, care este pâinea inimii sale.” Să fim, așa dar, ai timpului nostru, fiindcă o elementală onestitate ne obligă să nu eludăm istoria de vreme ce trăim în ea, dar să ne întoarcem mereu, ca la o matcă hrănitoare, la frumusețe și la natură.

SISIF SAU INOCENȚA REVELATĂ

„Omul este întotdeauna prada propriilor sale adevăruri.” Prin această afirmație Camus proclamă indirect un lucru pe care nu a ostenit niciodată să ni-l comunice în diferite chipuri : credința lui în primatul trăirii, al experienței concrete, asupra sistemului, a conceptului abstract, ca mijloc de investigare și de cunoaștere. Această trăire, această experiență neputând fi decât nemijlocit individuale, omul va fi înaintea de orice sigur, în momentul descoperirii a ceea ce el socotește a fi un adevăr, că acest adevăr îi este propriu, este, al său. Dezvăluirile din *Mitul lui Sisyf* ni se vor face deci sub sem-

nul acestei rezerve (notele din subsol ale autorului sînt revelatorii în acest sens) : Camus nu ne impune un adevăr unic, absolut, exclusiv, ci ne împărtășește o „evidență”, adică un adevăr profund subiectiv, care nu se cere justificat, din punctul de vedere al celui căruia i s-a revelat, prin nici un argument ; mai exact, una din evidențele posibile a fi revelate omului printr-o trăire concretă, și consecințele ei. Problema pentru Camus va fi de a nu eluda nimic din această evidență primă ce s-a impus conștiinței sale, de a salva înainte de orice o anumită consecvență cu sine însuși, în numele unei „onestități” mereu invocate. Refuzul scriitorului de a profesa exclusivismul în posedarea adevărului ne obligă, cel puțin ca metodă, să încercăm a îmbrățișa dinlăuntrul ei trăirea și gîndirea camusiană, refăcîndu-i etapele succesive. Putem să ne declarăm în dezacord cu premisa gîndirii camusiene — iremediabila noastră ignoranță în fața unei lumi iraționale, incomprehensibile, lipsa de finalitate și de sens a acestei lumi — dar problema, pentru noi, aici, nu e de a discuta această premisă. Ne vom ocupa în cele ce urmează mai puțin de latura filosofică a chestiunii și mai mult de latura ei etică, deoarece vedem în Camus nu atît un filosof, cît un mare scriitor și moralist. (El însuși spune cît se poate de explicit că ceea ce-l preocupă este faptul de „a defini un comportament, acela al omului care nu crede nici în Dumnezeu, nici în Rațiune“.)

În eseul său *Mitul lui Sisif*, ca de altminteri în toate celelalte proze filosofice — am putea spune, fără să greșim, poeme filosofice — Camus renunță la orice pretenție de expunere sistematică, urmărind fluctuațiile și „evidențele” unei experiențe trăite — experiență care formase și substanța primelor sale cărți, *L'Envers et l'Endroit* și *Noces* — din care încearcă să deducă, cu „onestitate”, adică „neeludînd” nimic din adevărul revelat prin acea experiență, toate consecințele care i se impun. Am spus renunță la orice pretenție de expunere sistematică, dar

această afirmație cere o precizare. Am arătat că principiul fundamental, de ordin ontologic, îi apare autorului ca avînd o evidență care face de prisos orice justificare. El este o constatare, reluată, repetată de nenumărate ori, dar nesustînută prin nici un argument. În schimb, consecințele acestei evidențe, descrierea fenomenologică a absurdului și elaborarea unei viziuni metafizice se vor solid argumentate. Spuneam se vor, deoarece avem aici de-a face cu o logică *sui generis*, ale cărei judecăți sînt puternic colorate afectiv, și care preferă conceptului abstract metafora, simbolul, mitul. (Ca argumente definitive ni se oferă spre contemplare, în cea de-a doua parte a eseului, cîteva chipuri ideale ale omului absurd : Don Juan, Cuceritorul, Actorul, Creatorul.) E o logică pur interioară, de mare vibrație lirică, singura care, după Camus, poate ajunge la adevăr : „Numai echilibrul între evidență și lirism ne poate îngădui să avem acces în același timp la emoție și la claritate. Fiind vorba de un subiect atît de umil și totodată atît de patetic, dialectica savantă și clasică trebuie așadar să cedeze locul, fapt de la sine înțeles, unei atitudini de spirit mai modeste, care să porcească în același timp din bun-simț și simpatie“ (*Mitul lui Sisif*).

Mitul lui Sisif, apărut în 1943, aparține așa-numitului ciclu al absurdului, împreună cu *L'Etranger*, *Caligula* și *Le Malentendu*, care constituie, așa cum însuși Camus a ținut să arate, echivalența romanească și dramatică a eseului său. Urmînd primelor scrieri ale lui Camus, scrieri de tinerețe care îl conțin pe de-a-ntregul în germene, *Mitul lui Sisif* este, într-un anume sens, un preambul la întreaga creație a lui Camus, de unde și importanța lui excepțională pentru oricine vrea să abordeze cu adevărat serios această operă. „Absurdul, socotit pînă acum o concluzie, spune Camus în scurtul său cuvînt înainte, este considerat în eseu de față ca punct de plecare. În acest sens, despre comentariul meu se poate spune că e, într-o oarecare măsură, provizoriu : nu se poate afirma dinainte la ce atitudine obligă. Cititorul va afla în el doar

descrierea, în stare pură, a unui rău al spiritului. Nici o metafizică, nici o credință nu figurează aici pentru moment. Iată singurele limite și singura intenție a acestei cărți. În ciuda caracterului tranșant al acestei afirmații, trebuie să arătăm încă de pe acum că atât în *Mitul lui Sisif* cât și în celelalte opere aparținând ciclului absurdului (elaborate în aceeași perioadă), descrierea absurdului este urmată de anumite concluzii de primă importanță, pe care operele următoare nu vor face decât să le reia și să le dezvolte în sensul afirmării unei solidarități active, de mare grandoare eroică și tragică.✱

Este limpede că tânărul autor al *Mitului lui Sisif* i-a frecventat pe filosofii existențialiști (în bună măsură prin lecturi fragmentare, și mai cu seamă prin intermediul cărții lui G. Gurvitch, *Tendințe actuale ale filosofiei germane*), precum și pe gânditori și scriitori ca Pascal, Nietzsche, Dostoievski, Jean Grenier. Eseul său nu poate fi conceput nici în afara influenței lui Plotin și Epictet (Gide, Montherlant, Malraux¹, Melville sau Kafka își aduc, de asemenea, foarte importanta lor contribuție). Demersul lui Camus îl preia și îl justifică pe al lor până la un punct, după care scriitorul se separă de ei, definindu-se chiar, cu precădere, prin opoziție cu ei.

✱ Camus are, ca toți marii gânditori existențialiști, evidența sentimentului absurdului, care, la el, ca și la ei, este o revelație prin trăire afectivă, personală și incomunicabilă, un sentiment confuz, nedeterminat, și totuși avînd caracterul unei certitudini. Această evidență, care inundă pe neașteptate, „la colțul unei străzi sau la intrarea într-un restaurant”, zonele afectivității, și care nu poate fi cu nimic mai bine comparată, în acest prim mo-

¹ Malraux spusese în *Les Conquérants*: „După acest proces, impresia absurdă pe care mi-o da ordinea socială s-a extins puțin cîte puțin asupra a tot ceea ce este omenesc”. Iar în *La Voie royale*: „Să fii om, iată un lucru și mai absurd decât să fii muritor”.

ment al ei, decît cu o senzație de „greață” (greață trăită la nivelul conștiinței ; Camus reia termenul de la Sartre, citîndu-l aluziv pe acesta), îl face pe individ să vadă lumea dintr-o dată ca fiindu-i opacă și străină. Natura, obiectele care-l înconjoară îi fuseseră familiare atîta vreme cît fusese în contact nu cu ele, ci cu ideile, sau cu dorințele, sau cu deprinderile sale, pe care le proiectase asupra lor. Sentimentul acesta, care se caracterizează în prima clipă prin starea de „oboseală uimită” pe care omul o încearcă brusc în contact cu o realitate ce i-a devenit dintr-o dată străină, se poate stinge, fără vreo altă urmare pentru individ, ce reîntră astfel în „somnul existenței cotidiene”. Adîncită însă de intelectul hiperlucid (aici ne amintim de Proust, care opera în același mod, însă pe materia palpitîndă și confuză a evidenței senzoriale revelate prin intermediul memoriei afective), ea poate întemeia raporturi cu desăvîrșire noi între individ și lume, devenind sursa unui comportament, în concepția lui Camus exemplar, comportamentul „omului absurd”. Revelația absurdului, adică acel moment cînd „toate decorurile se prăbușesc”, poate avea loc fie în contact cu faptul cotidian cel mai banal (gesticulația celui care telefonează îndărătul peretelui de sticlă al unei cabine telefonice, și care-i apare celui care o privește din exterior „inumană”, fără sens), fie în momentele de mare criză, de pildă în contact cu gîndul propriei morți sau cu experiența morții celorlalți (căci o experiență a propriei noastre morți nu putem avea). Omul capătă astfel dintr-o dată o nouă viziune asupra existenței sale, brusc percepută în repetarea ei mecanică („Trezire, tramvai, patru ore de birou sau de uzină, masă, tramvai, patru ore de muncă, masă, somn, și luni, marți...”), precum și o nouă viziune asupra timpului, care devine dușmanul lui cel mai înverșunat pentru că îl duce în mod ineluctabil către bătrînețe și către moarte. Moartea apare astfel ca o certitudine matematică, răpind orice sens vieții, care, în această perspectivă, nu-i decît o „aventură inu-

tilă". Experiența aceasta atinge limita tragicului (deoarece conștiința individului angajat în ea se presupune a fi atins limita trăirii lucide și a raționamentului lucid, tragicul rezultând, pentru Camus, tocmai de aici; nu faptele ca atare sînt revelatorii, ci acuitatea cu care sînt ele înregistrate de conștiință), cînd ia chipul sinuciderii. Iată de ce întreaga meditație camusiană pornește de la faimoasa afirmație: "Nu există decît o problemă filosofică cu adevărat importantă: sinuciderea". Problema este capitală, pretinzînd un răspuns grabnic (după Camus, a cărui etică a pus întotdeauna în centrul său problema acordului între gîndire și act, o chestiune este mai importantă decît alta în funcție de acțiunile la care angajează), pentru că, implicit, ea cere să se răspundă la întrebarea: merită sau nu viața să fie trăită? Căci un om care se sinucide — în afară de cazurile excepționale ale sinuciderilor politice, cum precizează și Camus — răspunde negativ, prin chiar gestul său, la acea întrebare: „A te omorî înseamnă a mărturisi că «viața nu merită să fie trăită». A trăi, firește, nu-i niciodată lucru ușor. Continuăm să facem gesturile pe care ni le comandă existența, pentru multe motive, dintre care primul e obișnuința. A muri din propria-ți voință presupune a fi recunoscut, fie și numai instinctiv, caracterul derizoriu al acestei obișnuințe, absența oricărei rațiuni profunde de a trăi, caracterul nesăbuit al zbuciumului cotidian și inutilitatea suferinței". Camus începe toată discuția de aici și pentru un alt motiv: moartea, prin iremediabilul ei, autentifică în mod absolut, dă validitate deplină gestului sinucigașului. Prin actul său, care garantează importanța problemei și autenticitatea răspunsului, sinucigașul, și lucrul acesta nu va mai putea fi de nimeni contestat niciodată, s-a pus de acord cu sine însuși, adică a trăit așa cum a gîndit. Sub acest raport, dar numai sub acest raport — pentru că, așa cum vom vedea, Camus respinge soluția sinuciderii — el poate deveni temă de meditație fecundă și lecție pentru „oamenii dispuși să se

pună de acord cu ei înșiși". Căci *Mitul lui Sisif* se vrea a fi tocmai Evanghelia unor astfel de oameni.

A recunoaște că viața nu are sens înseamnă, implicit, a-i recunoaște absurditatea. Astfel, de la o memorabilă descriere fenomenologică a sentimentului absurdului și a cauzelor care-l pot declanșa și aduce în lumina conștiinței, Camus trece la o încercare de definire a noțiunii de absurd pe planul inteligenței („Iată niște evidențe sensibile inimii, dar pe care trebuie să le adâncim pentru ca mintea noastră să le vadă limpede”). Această analiză a absurdului ca răsfrângere intelectuală se sprijină pe rațiune, dar pe o rațiune care-și cunoaște limitele. E o tentativă de definire profund originală, ea nemaiputând fi întâlnită, sub această formă, la nici unul dintre gânditorii existențialiști. Pentru Camus absurdul rezidă esențialmente într-un raport: raportul dintre lumea irațională (adică o lume care scapă principiului rațiunii umane) și conștiința noastră însetată de claritate. În șocul pe care-l va resimți în contactul cu absurdul, conștiința se va afirma în tot ceea ce are ea mai caracteristic și mai autentic. Identificarea conștiinței cu lumea, cu ritmul automat e desființată. Acest raport este confruntare perpetuă și sfîșietor (divorț) pentru că lumea se va refuza de-a pururi dorinței de cunoaștere a omului — Camus crezînd în rațiune, dar, așa cum arătam, într-o rațiune cu puteri limitate, cu eficiență imediată și practică, o rațiune care inventariază, purcede la sistematizări, la generalizări, dar care, de fapt, nu este aptă să cunoască esențe. (Pentru Camus, ca și pentru filosofii existențialiști, pe care se sprijină în această parte a demonstrației sale, atît cunoașterea științifică cît și cunoașterea de sine fiind sortite eșecului.)

Astfel, începe să se schițeze premisa pe care scriitorul își va fundamenta întreaga meditație, altfel spus întreaga creație: absența lui Dumnezeu. Credem că trebuie neapărat spus absența și nu inexistența, căci în această privință Camus nu se pronunță foarte limpede.

Definindu-l pe omul absurd el spune că este „cel care, fără să o nege, nu face nimic pentru eternitate”. Ca și Ivan Karamazov, Camus pare a face doar abstracție de divinitate, pare a o pune între paranteze. De aici o primă și esențială concluzie : primul adevăr de care sîntem cu desăvîrșire siguri (Camus nu crede, în *Mitul lui Sisif*, decît în „adevărurile pe care mîna le poate atinge” și el ar putea spune, o dată cu Ivan Karamazov : „Universul se sprijină pe absurdități... Nu pricep nimic și nici nu vreau să pricep. Mă mulțumesc doar cu faptele. De mult mi-am pus în gînd să nu mai înțeleg nimic. Încercînd să înțeleg ceva, ar însemna să trădez faptele și eu țin să mă limitez la ele”) este adevărul lumii acesteia. Omul, după Camus, este incapabil să înțeleagă universul, adică să-l unifice, această dorință de unitate rămînînd veșnic nesatisfăcută sa nostalgie.

Arătăm că în cuvîntul său înainte Camus spune : „Cititorul va afla aici doar descrierea, în stare pură, a unui rău al spiritului”. Textul eseului contrazice însă, cum mai arătăm, în chip flagrant această afirmație. După ce a fixat experiența absurdului, pentru el atestată atît pe planul sentimentului cît și pe cel al inteligenței, Camus încearcă să ne dea propriul său răspuns la întrebarea în jurul căreia se construiește, în definitiv, întregul eseu : „Cere absurditatea să i te sustragi, prin speranță sau prin sinucidere ?” (Altfel spus : se poate trăi fără speranță ?.) După Camus, singurul răspuns just la această întrebare va fi acela care nu va eluda nimic, care va ține cu alte cuvinte seamă de toate datele experienței absurdului. Acest răspuns nu va putea fi corect decît în măsura în care cel ce răspunde va atinge acea „consecvență” atît de necesară în realizarea acordului dintre gîndire și act, garanție a ceea ce Camus numește onestitate.

Trei ar fi, după Camus, răspunsurile posibile, dar două dintre ele sînt incorecte, neonestе, deoarece rezolvă absurdul eludîndu-l prin salt. Unul dintre ele, sinucide-

rea, e, într-un sens, un răspuns logic, pentru că în acest caz conștiința merge pînă la ultimele concluzii ale constatării sale. Dar el e în contradicție cu experiența, de vreme ce, suprimînd unul dintre termeni, conștiința, suprimă și absurdul (conceput, după cum s-a văzut, ca rezultatul unui raport între conștiință și lume), care trebuie menținut ca primă evidență la care gîndirea, după ce a luat cunoștință de ea, nu trebuie cu nici un preț să renunțe. Avem de a face aici cu ceea ce Camus numește un „raționament absurd”, adică subordonat la ceea ce el definește ca fiind „*une logique en existence*”, adică o logică absurdă (în măsura în care existența însăși e absurdă; cf. Ivan Karamazov: „...”, „Discuțiile care se poartă la noi în jurul acestui subiect sînt în genere pur și simplu absurde...”). Cu cît un lucru e mai absurd, cu atît are mai multe șanse să se apropie de fondul unei probleme. Cu cît e mai absurd cu atît este mai evident. Absurditatea e simplă și concisă, în timp ce inteligența recurge la tot felul de subterfugii și ascunzișuri. Inteligența este vicleană, iar absurditatea — sinceră și naivă. Adineaori, bunăoară, mărturisindu-ți disperarea mea, cu cît am căutat să ți-o arăt în toată absurditatea ei, cu atît am fost parcă mai cîștigat”) și care pretinde menținerea conștiinței absurdului: „Prin simplul joc al conștiinței, transform în regulă de viață ceea ce era invitație la moarte, și refuz sinuciderea.” În virtutea aceleiași logici absurde, termenii problemei sînt răsturnați: „Era vorba, mai înainte, dacă viața trebuie să aibă un sens pentru a fi trăită. Vedem aici, dimpotrivă, că ea va fi cu atît mai din plin trăită cu cît nu va avea nici un sens”. În perspectiva camusiană, contrariul sinucigașului este condamnatul la moarte — obsesie a cărei sursă trebuie căutată tot în Dostoievski —, căci primul se precipită de bunăvoie într-o moarte pe care celălalt, cunoscînd-o de asemenea ca iminentă, o refuză cu toată ființa. (Camus s-a ridicat prin întreaga sa viață și operă împotriva pedepsei capitale, care, spune el, ca orice violență, sporind suferința și moartea, sporește absurdul lumii.)

Un alt răspuns posibil ar fi acela pe care Camus îl numește „sinuciderea filosofică”. Din acest moment al meditației sale Camus se separă net atât de filosofii existențialiști creștini cât și de Husserl — care, în al doilea moment al demersului său filosofic transformă, arată Camus, esența în transcendență —, de ceea ce el numește „*les métaphysiques de consolation*”, și, mai mult decât atât, întreprinde o adevărată critică a unuia din aspectele esențiale ale filosofiei lor. Această filosofie suprimă, ca și sinuciderea fizică, unul din termenii evidenței absurdului : lumea irațională — care, fiind asimilată, dispare —, afirmând ca evidență paradoxală existența lui Dumnezeu. Spunem evidență paradoxală, deoarece acea evidență primă care este lumea absurdă pentru Camus se traduce în alți termeni ca evidență a absenței lui Dumnezeu.

Ajungem aici la momentul crucial al meditației camusiene : refuzul oricărei speranțe, denunțată ca iluzie, ca resemnare în fața vieții. Conștiința, ne arată Camus, ar vrea să evadeze „dintre zidurile absurdului”. Speranța o face să creadă că există o altă lume (lumea aceasta nefiind decât aparența aceleia), în care omul va ajunge după moarte și unde totul îi va fi explicat, credință în lumina căreia totul va căpăta o rațiune de a fi, chiar și suferința și moartea. Evadarea se va produce prin „saltul” în irațional, prin apelul la paradox și la scandal, în sensul kierkegaardian, prin negarea totală a puterilor rațiunii (Camus, așa cum s-a mai arătat, crede în puterile ei, limitate). Deci nici speranța într-o transcendență de natură divină nu reprezintă adevărata soluție, soluția „onestă”.

Dar mai există, după Camus, și o a treia rezolvare, rezolvare care, socotește scriitorul, nu eludează nimic (o rezolvare onestă deci), deoarece menține ambii termeni aflați în prezență, afirmându-i clipă de clipă : conștiința trează și lumea irațională. Acești termeni trebuie menținuți pentru că amândoi sînt „adevărați” : „Trebuie așa-

dar să mențin ceea ce cred adevărat. Trebuie să susțin, chiar împotriva mea, ceea ce îmi apare atât de evident". Conștiința, ne spune scriitorul, trebuie menținută ca bunul cel mai intim nouă înșine în lumea străină și ostilă care ne înconjoară și care valorează ceea ce valorează numai prin conștiința noastră. Lumea irațională, care se află în fața conștiinței, opunându-i-se neîncetat, apare astfel ca indispensabilă pentru viața conștiinței. În fond, alegerea se face, pentru Camus, între conștiința lucidă și sfîșiată a unei lumi de neînțeles și „somnul consolator", fie că este cel al morții sinucigașului, al banalității cotidiene sau al trăirilor religioase. Alegerea aceasta înseamnă de fapt „confruntare perpetuă" a conștiinței lucide cu lumea irațională, confruntare eroică, confruntare care este „exigență a unei imposibile transparențe" și care problematizează lumea în fiecare clipă. Ea presupune revolta conștiinței, revolta aceasta fiind deci, în ultimă instanță, privirea conștiinței către absurd, conștiința sfidătoare proiectată către absurd: „Revolta sfidează mai mult decât neagă" (*Omul revoltat*). Sisif este deci nu numai „truditorul inutil al infernului", cel ce a descoperit absurdul existenței și l-a asumat, ci și revoltatul. Trebuie așadar să vorbim mai curînd de o oscilație între Sisif și Prometeu (mit care apare în *Omul revoltat*), și nu de o mișcare progresivă de la absurd la revoltă, Prometeu aflîndu-se în același timp și în situație absurdă: „Această revoltă nu este decât certitudinea unui destin copleșitor, dar fără resemnarea care ar trebui să o întovărășească" (*Mitul lui Sisif*).

Revolta omului absurd, adică a celui om care a avut revelația absurdului și o menține prin perpetua confruntare cu lumea, va fi, așadar, curajoasă, lucidă și, în această primă etapă a creației lui Camus, solitară (experiența care o face posibilă este, după cum spuneam, rară, personală și necomunicabilă). Ea este, de asemenea, orgolioasă (aici, influența lui Nietzsche e foarte vizibilă), căci omul a devenit propriul său stăpîn, adică propriul

său Dumnezeu. Omul se ridică împotriva întregii creații, sfidînd o realitate care-l zdrobește și fiind mîndru de gestul său. Este atitudinea descrisă de Kierkegaard în *Tratatul despre disperare* sub numele de „disperare în care vrei să fii tu însuși sau disperare care sfidează” și numită, tot de Kierkegaard, „disperare stoică” sau „demoniacă”; este, de asemeni, atitudinea lui Kirilov din *Demonii* sau a lui Ivan Karamazov, care spune în capitolul *Răzvrătirea*: „Eu nu accept lumea asta a lui Dumnezeu în finalitatea ei, n-o accept deși știu că există; pur și simplu n-o admit. Nu spun că nu-l accept pe Dumnezeu, înțeleg-mă, ci nu accept lumea plăsmuită de el, această creație divină, și nici prin gînd nu mi-ar trece c-am s-o pot accepta vreodată”.

Revolta aceasta se petrece numai pe planul conștiinței, rămînînd atitudine pur interioară, pe care Camus nu o va depăși cu adevărat niciodată, nici măcar în *La Peste*, chiar dacă, o dată cu evoluția creației sale, concluziile vor fi adîncite în sensul unei solidarități active cu întreaga comunitate umană, în sensul participării la o „pașiune colectivă”. Totuși, angajarea în istoricitate este vag dar constant sugerată — eroul absurd este, prin excelență, în concepția camusiană, micul funcționar sau muncitor modern; în cuvîntul său înainte autorul face chiar o localizare temporală precisă: el ne va vorbi în eseul său despre „o sensibilitate absurdă ce poate fi întâlnită în acest secol”. Revolta rămîne însă metafizică, este „mișcarea prin care un om se ridică împotriva condiției sale și a întregii creații. Este metafizică deoarece contestă scopurile omului și ale creației” (*Omul revoltat*). Ar mai fi poate de făcut o precizare. În cazul lui Camus, în această perpetuă mișcare de revoltă prevalează, credem, mai puțin dorința de afirmare orgolioasă a eului și mai mult necesitatea de a găsi soluția care să salveze viața autentică a conștiinței umane. E o revoltă, care, mai presus de toate, e „dorință de viață” și de „claritate”, dorință de „adevăr”.

Revolta aceasta „fără speranță”, care știe că la capătul a toate așteaptă moartea definitivă, va fundamenta totuși o tentativă constructivă — căci descoperirea absurdului, după Camus, nu e un sfârșit, ci doar un început, omul absurd ajungând să dea existenței un sens uman tocmai prin gestul său de sfidare orgolioasă și lucidă, pe care se va întemeia noua sa demnitate —, și anume tentativa de a crea o morală proprie: „Aparent negativă, de vreme ce nu creează nimic, ea este profund pozitivă, pentru că ne dezvăluie ceea ce trebuie întotdeauna apărut în om” (*Omul revoltat*).

Mitul lui Sisif este așadar și un tratat de morală (dar și un tratat de estetică, de estetică absurdă, adică subordonată unei etici absurde, la Camus, atât în teorie, cât și în creația propriu-zisă, esteticul fiind totdeauna dublat de etic) cărui *La Peste*, *L'Homme révolté* și *La Chute* îi vor adăuga noi și esențiale capitole. Este tratatul de morală al omului absurd și revoltat, care nu crede nici în Dumnezeu nici în puterile nelimitate ale rațiunii, dar pentru care existența va căpăta un sens tocmai prin asumarea eroică a unui destin lipsit de sens, și, ca orice tratat de morală, și acesta va pune problema libertății. Felul în care Camus vede această chestiune nu are nimic comun cu modul în care ea apare la Sartre, în ale cărui demonstrații ocupă un loc central. Pentru Camus, libertatea este implicită revelației absurdului, cucerită o dată cu această revelație și menținută în măsura în care este menținut absurdul, adică confruntarea dintre conștiința lucidă și lumea irațională. A descoperi că nimic nu are sens și finalitate înseamnă, spune Camus, a te elibera totodată de sclavia unor idei general admise, prejudecăți, convenții, scopuri, etc., în care „omul cotidian”, adică omul cărui nu i s-a revelat absurdul, mai crede încă. În fața gândului acut al morții și al suferinței inutile ele și-au pierdut caracterul absolut, devenind dintr-o dată relative. Conștiința, „trează” acum, deși obligată să se întoarcă în „lanțul gesturilor cotidiene”, reintră în realitatea cotidiană înarmată

cu noua ei descoperire. Omul absurd se simte dintr-odată „detașat“, „indiferent“ față de toate acele scopuri cu care se identificase pînă atunci, devenind liber tocmai pentru că se știe muritor : „Absurdul mă luminează asupra acestui punct : nu există viitor. Iată de acum înaintea rațiunea libertății mele profunde“. Această descoperire, departe de a-l azvîrli pe om în afara vieții, îl proiectează în viață, în adevărata viață a conștiinței lucide, trezită din somnul automatismelor („A trăi, înseamnă a face să trăiască absurdul“), într-o viață nouă în care gustul viu pentru senzație, „pasiunea“ lucidă cu care este trăită clipa prezentă, surprinsă prompt și în toată plenitudinea ei, ia locul vechii obișnuințe. Așa cum observă un critic (Paul Ginestier), în *Mitul lui Sisif* pasiunea este inserată în viața aceasta, desublimată, dar tocmai de aceea revitalizată. Orice pasiune fiind și o tragedie, la Camus ea este tragedia bogățiilor pe care omul știe că nu le va păstra, a „adevărurilor care vor putrezi“.

Evidențele acestea, ni se arată în *Noces*, și ideea va fi amplu reluată în *Mitul lui Sisif*, care, de fapt, nu este decît o dezvoltare, mai sistematică și de pe poziții mai „obiective“, a tuturor ideilor din *Noces*, i se impun omului pe neașteptate (cînd „toate decorurile se prăbușesc“), fie în situația de criză, fie în împrejurările existenței cotidiene și banale. Plecînd de la aceste adevăruri și, menținîndu-le cu consecvență în plină lumină („numesc adevăr tot ce continuă“), fără a „eluda“ nimic, fără a „trișa“, Camus va construi, refăcînd sub raportul schemei formale gestul cartesian, întreaga sa meditație ulterioară. Pentru Camus, prima dintre aceste evidențe este existența lumii. Lumea aceasta, cunoscută cu febrilitate de Camus, este pentru el de o „frumusețe insuportabilă“ și „inumană“, o frumusețe în mijlocul căreia „mor totuși oameni“. Dar omul trebuie să creadă în ea, neeludînd nimic, căci în afara acestei lumi pline de frumusețe nu există mîntuire : „Lumea e frumoasă, spune Camus, și în afara ei nu există mîntuire“ (*Deșertul*). Rea-

litatea acestei lumi trebuie acceptată și trăită din plin și fără rezerve, căci ea e singura pe care omul o poate cunoaște și stăpîni, unica ce i-a fost dată, și în afara căreia nu există nimic. Eternitatea omului e această viață, acest prezent, această suită de clipe prezente, care trebuie trăite cu luciditate și detașare, fără iluzii cu privire la existența lui Dumnezeu, fără speranță într-o altă viață. Camus refuză astfel ideea existenței oricărei transcendențe, a oricărei speranțe, de ordin religios sau situată în perspectivă istorică: „Din cutia Pandorei, în care colcăiau toate relele umanității, grecii au scos abia la urmă speranța, socotind-o răul cel mai îngrozitor. Nu cunosc simbol mai emoționant. Căci speranța, spre deosebire de ceea ce se crede, e tot una cu resemnarea. Și a trăi înseamnă a nu te resemna” (*Vara la Alger*).

Apare astfel, alături de atitudinea de asumare a absurdului, afirmarea revoltei și încercarea de a schița o morală a omului absurd (adică a acelui om căruia i s-a „revelat” absurdul existenței și care nu renunță la acest prim adevăr al său). Conștiința umană, care aspiră la ordine și la unitate, spune Camus, refuză moartea și absurdul, dar acest refuz nu are nimic comun cu renunțarea (opозиția dintre „morală refuzului”, și „morală renunțării” va fi una din temele esențiale ale *Mitului lui Sisif*). Acest refuz este un gest de sfidare și de revoltă, un gest orgolios și eroic al omului încununat în toată demnitatea sa, gestul lui Sisif care continuă la nesfârșit să-și ducă piatra pe vârful muntelui, trăindu-și cu exaltare fericirea de a-și putea privi în față și asuma destinul tragic. Este „certitudinea unui destin copleșitor dar fără resemnarea care ar trebui să o însoțească” (*Mitul lui Sisif*).

„Nu-mi place să cred că moartea dă într-o altă viață. Pentru mine e o poartă închisă. Nu spun că este un prag care trebuie trecut, ci că-i o aventură cumplită și murdară.” (Avem de-a-face cu una din argumentările tipic camusiene, întemeiate pe afect și pe experiența trăită). Certitudinea aceasta, pe care Camus a căpătat-o contem-

plind peisajele de piatră de o impasibilă frumusețe, soarele și marea Algeriei, îl va urmări întreaga viață, ca o aventură înspăimântătoare, dar care dă totodată un mai mare preț existenței, impunându-i omului necesitatea de a adopta o atitudine de perfectă consecvență cu sine însuși. „Nu mai poate fi vorba aici de pitoresc, de anecdotă, de nuanțe sau de emoție. Nu mai poate fi vorba de poezie. Singurul lucru care este are însemnătate este adevărul. Și numesc adevăr tot ce continuă” (*Deșertul*). Refuzul acesta de „a trișa”, de „a eluda”, este sinonim cu afirmarea unei trăiri autentice, pe care el o întâlnește tocmai la oamenii cei mai săraci din țara sa, care duc o existență simplă și adevărată, în contact direct cu realitățile primordiale ale acestei vieți: „Văzându-i pe acești bărbați din Belcourt cum muncesc și cum își apără femeile și copiii, și adeseori fără un murmur, cred că poți simți o rușine ascunsă. Fără îndoială, nu-mi fac iluzii. În viețile de care vorbesc nu e loc pentru multă iubire. De fapt, ar trebui să spun că nu mai e loc pentru multă iubire. Dar cel puțin ele n-au eludat nimic. Există cuvinte pe care nu le-am înțeles niciodată prea bine, ca acela de păcat. Cred, totuși, că pot spune că acești oameni n-au păcătuit împotriva vieții. Căci dacă există un păcat împotriva vieții, acela nu e poate să deznădăjduiești, ci să nădăjduiești într-o altă viață, sustrăgându-te necruțătoarei măreții a acesteia. Oamenii aceștia nu au trișat. La douăzeci de ani, arzând de setea vieții, au fost asemeni unor zei ai verii, și asta sînt și acum, lipsiți de orice speranță. Am văzut murind doi dintre ei. Erau plini de spaimă, dar tăcuți. E mai bine așa” (*Vara la Alger*).

Pentru omul absurd, eternitatea și infinitul există chiar în miezul acestui prezent unic, a acestei succesiuni de prezenturi unice, a nesecatei bogății a lumii. Omul învață „să trăiască fără apel”, fiindcă nimic „nu-l mai descarcă de greutatea propriei sale vieți”. Viitorului abstract, ce se hrănește din speranțe și iluzii, al omului cotidian,

îi ia loc acest prezent concret și fără speranță. „Adevărata generozitate față de viitor constă în a da totul prezentului“ (*Omul revoltat*). A te opune lumii absurde nu înseamnă a renunța la ea, ci dimpotrivă a tinde să epuizezi prin experiență „domeniul posibilului“, chipurile multiple ale lumii. Pasiunea pentru succesiunea clipelor e singura care-i poate îngădui omului să se bucure și să cunoască : „Prezentul și succesiunea prezenturilor... iată idealul absurd“. Libertatea astfel câștigată îi va da omului absurd cea mai mare disponibilitate cu putință, care merge mână-n mână cu acea detașare, acea indiferență, acea „despuiere“ (*dénuement* cu sensul de desprindere de toate) de care vorbeam mai sus. E libertatea conchistadorului sau a micului funcționar, a lui Don Juan sau a ascetului închis în chilăa unei mănăstiri, echivalente, pentru că ceea ce dă valoare acestei libertăți este tocmai acuitatea lucidă cu care e înregistrată experiența. Frenesia senzuală sau renunțarea ascetică sînt, pe acest plan, echivalente, tocmai în măsura în care amîndouă izbutesc să sustragă timpului o fărîmă de eternitate.

Omul absurd poate așadar să spună, ca și Ivan Karamazov : „Totul e îngăduit“. Eroul lui Camus nu alege — eroul lui Camus din această primă etapă a creației scriitorului —, pentru că el nu o poate face în numele nici unui principiu. Mai exact : el nu refuză nimic din ceea ce îi oferă clipa. În această concepție, „morală calității“ este înlocuită cu cea a „cantității“ : „A crede în absurd înseamnă a înlocui calitatea experienței prin cantitate“. Această formulă, mult citată, trebuie înțeleasă în adevăratul spirit camusian. Există o calitate a experienței în lipsa căreia cantitatea de experiență nu mai are nici un interes pentru omul absurd : luciditatea. Se poate risca aici să se cadă în obișnuita neînțelegere ce s-a produs cu regularitate între Camus și criticii săi, care în mod sistematic, cu fiecare nouă apariție a operelor din ciclul absurdului, l-au învinuit de amoralism, nihilism, imobilism, defetism, etc., spre consternarea scriitorului, care se vedea

atât de puțin înțeles. Căci strigătul lui Ivan Karamazov, reluat în *Mitul lui Sisif*, închide într-însul, ca de altfel și la Dostoievski („Ai uitat, se vede, spune Ivan Karamazov în monologul Marelui Inchizitor, că omul preferă liniștea și chiar moartea, libertății de a alege singur între bine și rău ! Fiindcă nu există ceva mai ademenitor pentru el decât libertatea conștiinței, dar în același timp nu există ceva mai cumplit“) o adâncă amărăciune. Noua libertate obținută înseamnă o responsabilitate deplin asumată, și o nouă asceză, aceea a lucidității. Această nouă libertate fără de limite are un caracter nespus de fragil, deoarece e legată de conștiința morții și de lipsa totală de speranță. Ea este nelimitată deoarece pentru omul absurd nu mai există valori consacrate care să-i orienteze alegerea ; în afară, totuși, de una singură, exprimată în cunoscuta frază : „Omul este propriul său scop și el își este isieși singurul scop“. Actele sale pot să-l slujească, sau, dimpotrivă, să-l deservească pe om. Meditația lui Camus va tinde încă de pe acum să afirme valorile umane : „Ești întotdeauna liber pe seama altuia“ (*Caligula*). „Dar o lume fără lege este oare o lume liberă ? Iată întrebarea pe care o pune orice revoltat... libertatea absolută își bate joc de dreptate. Dreptatea absolută neagă libertatea. Pentru a fi fecunde, cele două noțiuni trebuie să-și afle una într-alta limitele“ (*Omul revoltat*).

Cantitatea de senzații nu înseamnă abandon, în fața realității, ci punere a ei în discuție clipă de clipă, printr-un efort eroic. Nu întâlnim deci la Camus — și lucrul este vizibil încă din *Noces*, care, interpretată altminteri, își pierde sensul profund — exaltarea existenței senzoriale ca trăire elementar senzorială pur și simplu, ci ca modalitate eficientă de a menține continuu conștiința trează. A trăi o viață senzorială ca scop în sine înseamnă de asemenea a trăda idealul omului absurd. Experiența senzorială se transfigurează astfel („Să transfigurăm experiența noastră în loc să ne complacem în ea“ — *Actuelles I*), devenind instrument prin care se accede la o mai înaltă viață spirituală. Vitalitatea sensuală e doar o

modalitate de a cunoaște adevărul. Suprimînd, în perspectivă absurdă, ierarhia valorilor, Camus vede implicit în conștiință unica și suprema valoare.

Punînd problema raportului dintre o gîndire pesimistă și fericire, *Mitul lui Sisif* se constituie finalmente ca un „manual despre fericire” („Nu descoperi absurdul fără a fi ispitit să scrii un manual despre fericire”). Camus va reveni în nenumărate rînduri asupra acestei idei, care apare încă în primele scrieri : „dintr-o anumită continuitate, în disperare (termenul trebuie înțeles la Camus nu atît în sensul lui obișnuit cît în acel de lipsă de speranță) poate izvorî în cele din urmă fericirea”, spusese el în *Deșertul*.

♣ Fericirea, în concepția lui Camus, are un sens foarte particular. Ea nu e neapărat „inseparabilă de optimism. Ea e legată de dragoste, ceea ce nu-i același lucru”. Fericirea înseamnă a avea „răbdarea de a iubi și de a înțelege”, iar iubirea înseamnă refuzul de a „renunța”, hotărîrea de a continua, și este nedespărțită de ideea de adevăr („numesc adevăr tot ce continuă”, spune Camus). Fericirea aceasta a omului care locuiește o lume fără transcendență, fără sens și fără speranță, „în care spiritul își găsește rațiunea de a fi în trup”, poate părea amară. Dar „există o fericire mai înaltă, în fața căreia fericirea pare neînsemnată” (*Le Désert*). Camus afirmă astfel o concepție eroică a fericirii care, din multe puncte de vedere, se întîlnește cu aceea a unui Malraux sau Saint-Exupéry. E o fericire exigentă, la care omul are acces numai în măsura în care nu „trișează”. E o fericire tragică, pentru că e fondată pe conștiința absurdului existenței : „Tot ce exaltă viața îi sporește în același timp absurditatea. În vara algeriană aflu că un singur lucru e mai tragic decît suferința : viața unui om fericit. Dar ea poate fi și drumul unei mai înalte vieți, de vreme ce nu-ți îngăduie să trișezi” (*L'Été à Alger*).

Absurdul asumat este lecție de dragoste și regulă de acțiune : „Și acest cîntec de dragoste care se naște din contemplarea fără speranță poate, de asemenea, întru-

chipa cea mai eficace regulă de acțiune" (*Le Désert*). Deși adevărul existenței acestei lumi și al trupului tânăr și frumos este „un adevăr care va putrezi“, descoperirea lui este exaltantă pentru demnitatea și pentru orgoliul omului, pentru că acesta recunoaște aici singurul adevăr „pe măsura lui“. Astfel se poate realiza acel acord, acea unitate către care aspiră conștiința umană, dar nu în transcendent — a face saltul în transcendent ar însemna a eluda — ci aici, „în singura viață ce ne-a fost dată“ : „Ce-i fericirea dacă nu simplul acord între o ființă și existența pe care ea o duce ? Și ce acord mai legitim poate uni omul cu viața decât dubla conștiință a dorinței sale de durată și a destinului său de moarte ?“ (*Le Désert*).

Pesimismul devine astfel sursa unei atitudini active care se va preciza în cea de a doua etapă a creației lui Camus (ciclul revoltei) : „Ideea că o gândire pesimistă este în mod necesar o gândire descurajată e o idee puerilă“ (*Actuelles I*). În cadrul general al acestui pesimism, Camus poate vorbi chiar de un optimism de o natură particulară : „Dacă creștinismul este pesimist în ceea ce privește omul, el este optimist în ceea ce privește destinul omenesc. Ei bine, voi spune că, pesimist în ceea ce privește destinul omenesc, sînt optimist în ceea ce privește omul. Și nu în numele unui umanism care mi-a părut întotdeauna insuficient, ci în numele unei ignoranțe care încearcă să nu ignore nimic“ (*Actuelles I*).

Așadar „trebuie să ni-l închipuim pe Sisif fericit“ — frază finală a eseului, asupra căreia cititorul este astfel invitat să mediteze ca asupra unei concluzii — pentru că, avînd „evidența“ destinului său absurd, el s-a descoperit inocent, iar asumîndu-l, a devenit stăpînul victorios al acestui destin, depășindu-și astfel propria condiție.

Mitul lui Sisif este, înainte de orice, o carte scrisă de un om foarte tânăr (pentru a ne convinge, e bine să citim fără tranziție *La Chute*, cartea de maturitate a lui Camus,

scrisă într-o tonalitate atât de diferită, unde superbul om-zeu tânăr și orgolios, prăbușit din paradisul clipei, se leapădă de el ca de un adevăr nesatisfăcător), o carte ce afirmă, cu acea pasiune trufașă și absolută pe care numai oamenii foarte tineri o pot avea, exaltanta bucurie de a trăi și a iubi lumea și oamenii, fără finalitate și fără speranță. Este un proiect orgolios, un proiect care poate deveni, în unele cazuri — cel al lui Camus însuși, de pildă — realitate, dar e un proiect provizoriu, cu care nu se poate rezista nelimitat — așa cum ne-o arată de altminteri evoluția ulterioară a gândirii camusiene, și așa cum atât de bine intuise și Dostoievski, într-o esențială pagină din *Frații Karamazov* în care găsim în chip uimitor descrierea atitudinii omului absurd și care, poate, a avut o influență hotărâtoare asupra autorului *Mitului lui Sisif*:

„Știi ce-mi spuneam adineaori stînd aici? îl întrebă Ivan pe Aleoșa. Dacă n-aș avea încredere în viață, dacă mi-aș pierde credința în femeia iubită, în existența ordinii universale, dacă m-aș convinge că totul nu este decît un haos blestemat și fără nici o noimă, poate chiar diabolic, de ar fi să sufăr cele mai cumplite dezamăgiri ce se pot abate asupra unui om, eu tot aș mai fi dornic să trăiesc, fiindcă, o dată ce mi-am lipit buzele de cupa vieții, nu m-aș îndura s-o smulg de la gură pînă n-aș deșerta-o pînă la fund! Cînd am să ajung la treizeci de ani, probabil, am să lepăd cupa din mîna, chiar dacă n-am s-o golesc pînă la fund, am să mă dau frumos de o parte și am să mă duc... nici eu nu știu unde... Dar pînă atunci — sînt sigur de asta — tinerețea mea va reuși să treacă peste orice — și peste dezamăgiri, și peste dezgustul de viață. M-am întrebat de multe ori: există, oare, pe lume o deznădejde atât de covîrșitoare încît să înăbușe cu desăvîrșire în mine pofta asta turbată de viață, de care poate ar trebui să-mi fie rușine? Și am hotărît în sinea mea că nu există, cel puțin pînă la treizeci de ani, fiindcă după aceea mi se pare că nici eu n-o să mai am chef să trăiesc. Sînt unii moralisti — mai toți, niște mucoși atinși de ftizie, și mai cu seamă poeții — care

s-au găsit să condamne pofta asta de viață, numind-o „ticăloasă“. Se prea poate să fie o trăsătură caracteristică a celor din neamul Karamazovilor, pe care, desigur, o ai și tu, dar nu înțeleg de ce trebuie să fie neapărat ticăloasă... Câtă forță centripetă mai are încă planeta noastră, Aleoșa ! Vreau să trăiesc, și am să trăiesc chiar în pofida oricărei logici ! Să zicem că n-aș crede în existența ordinii universale și totuși, uite, mi-s dragi mugurii cleioși, ce se deschid primăvara, mi-e drag cerul albastru, mi-s dragi unii oameni, despre care — mă crezi ? — nici măcar nu-mi dau seama pentru ce mă atrag, mi-e drag uneori eroismul omenesc, virtute în care de mult am încetat să mai cred, dar pe care, totuși, în adâncul meu, o cinstesc ca pe o amintire... Mi-s dragi mugurii cleioși ce se deschid primăvara, cerul albastru, asta este ! Nu mai e vorba nici de rațiune și nici de logică — iubești cu toate măruntaiele și cu tot sufletul tău, îți iubești clocotul primei tinereți...”

Există în *Mitul lui Sisif*, în acest atât de strălucitor, de subiectiv și de neliniștitor, în acest atât de discutabil și de pasionant eseu — salvat, definitiv salvat de o mare și bucuroasă sete de viață, de o mare și febrilă sinceritate care-și asumă toate riscurile, de o mare voință de a nu eluda nimic, altfel spus de o mare onestitate — o frază esențială : „Dacă omul ar cunoaște că și universul poate să iubească și să sufere, ar fi împăcat“. Haosul, ruptura resimțite de omul absurd (care are în același timp atât de vie în conștiința sa dorința de unitate și de ordine) sînt deci, înainte de orice, realizate ca limitare a condiției noastre de făpturi supuse suferinței. Constatînd suferința și inutilitatea ei — o transcendență de ordin divin sau situată în perspectivă istorică ar putea-o răscumpăra, dar omul absurd și revoltat al lui Camus le refuză pe amîndouă — individul solitar constată implicit absurdul. Dar raționamentul imediat următor îi va arăta că suferința aceasta nu este numai a sa, ci și a celorlalți, că ea devine în mod necesar premisa unei revolte solidare și că a o limita, adică a profesa și a practica în mod

sistematic nonviolența înseamnă a limita absurdul. „Să dăm un sens suferinței, va spune Camus mai târziu, în *Carnetele* sale, fie și numai spunând că este inadmisibilă“.

Am putea așadar de asemeni să afirmăm, fără să greșim, că punctul de plecare al întregii gândiri camusiene este evidența inutilității suferinței și reflexul revoltei împotriva ei (s-ar putea cita aici în întregime capitolul *Răzvrătirea* din *Frații Karamazov* — reluat în *La Peste* —, în care Ivan vorbește despre suferința unor copii pe care nimic, de-a pururi, nu o va mai putea răscumpăra).

În momentul în care omul descoperă absurdul — absurdul gestului mecanic, cotidian, dar, și mai cu seamă, absurdul suferinței și al morții — conștiința sa se separă de lume, „intră în mișcare“, în urma „oboselii“, a „greții“ pe care o resimte. Omul devine astfel acut conștient de propria lui conștiință, resimțită ca binele unic și suprem (căci chiar adevărul liminar al existenței acestei lumi nu i se poate impune decât prin ea) : „Totul începe prin conștiință și nimic nu are valoare decât prin ea“. Putem astfel spune că *Mitul lui Sisif*, ca de altfel întreaga operă a lui Camus, nu face altceva decât să exalte și să apere deplina conștiință, clarvăzătoare și lucidă, în care scriitorul vede izvorul tuturor valorilor. De pe acest teren, cel mai sigur, se poate duce discuția despre semnificațiile operei sale, de aici, și de la întrebarea neîncetată și chinuitoare pe care și-o pune în fața suferinței omului — suferință absurdă, devreme ce pentru omul inocent al lui Camus ea nu este prețul nici unei răscumpărări.

CĂDEREA

În 1956, după patrusprezece ani de la apariția *Mitului lui Sisif*, apare un text — este vorba de *La Chute* — subintitulat „povestire“, în care mulți exegeți văd capodopera scriitorului. Cartea vine după o perioadă relativ

lungă de tăcere. Mai exact, Camus, în ciuda a numeroase publicații — articole politice sau de critică literară, prefețe, etc., — n-a mai dat nici o operă cu adevărat importantă după *Omul revoltat*, carte apărută în 1951. Faptul a fost mult comentat, mai cu seamă că *La Chute* va fi ultima operă terminată a lui Camus (deși e publicată înaintea culegerii de șase nuvele intitulată *L'Exil et le Royaume*, din care, inițial, trebuia să facă parte). S-a vorbit mult de o perioadă de criză, strâns legată, printre altele, de polemica și de ruptura cu Sartre, provocate de apariția volumului *L'Homme révolté*. Atât ultimele texte literare cât și notațiile din *Carnete* justifică asemenea susțineri, după cum ele indică, de asemenea, sentimentul unui impas, tot mai acut la un scriitor care se vrea, cu orice sacrificiu, fidel ideii de „onestitate”. Acea senină „pensée de Midi” la care ajunsese meditația camusiană, inspirată din antichitatea greacă — echilibru cucerit prin asumarea lucidă a condiției de om, și măsură, „măsură adevărată, care nu are nimic comun cu o anumită măsură confortabilă” — pare a intra în eclipsă. Ceea ce se arăta la un moment dat soluție și salvare, pare a fi pus din nou sub semnul întrebării de către scriitor. *La Chute* și *L'Exil et le Royaume* ar fi, așadar, o tentativă de re-interpretare, de reexaminare a ceea ce rămăsese insuficient sau nesatisfăcător clarificat în experiența scriitorului¹. În *La Chute*, simbolica lumină mediteraneană abia mai pîlpîie, încetșată, în amintirea judecătorului-penitent Clamence.

¹ Dar această reluare are, pentru Camus, și o altă semnificație: scriitorul, acum pe deplin stăpîn pe mijloacele sale de expresie, își propune un fel de pariu de virtuozitate stilistică: „O singură temă, cea a exilului, tratată în cinci feluri diferite, de la monologul interior la povestirea realistă”.

Fiecare din aceste nuvele, începînd cu *La Chute*, care este, desigur, și cea mai importantă, se vrea, deci, și un fel de exercițiu stilistic distinct. Așa, de pildă, *La Chute* adoptă ca modalitate monologul, un monolog de o specie aparte, în sensul că,

Într-o tavernă mizerabilă din Amsterdam-ul învăluit în ceturi și împresurat de ape triste și cenușii — în toate textele anterioare lumina orbitoare și contururile nete, marea și soarele mediteranean, principii ale vieții inepui-

datorită unui artificiu, el este receptat ca un dialog, cu un alt personaj, ale cărui cuvinte nu sînt niciodată consemnate, dar care are totuși pentru cititor o prezență profund convingătoare. Dialogul acesta poate fi interpretat și ca monolog interior, dacă socotim că invizibilul personaj reprezintă o dedublare a conștiinței eroului. S-a arătat că tehnica acestui soliloc în fața unui auditoriu invizibil a fost inspirată de Dostoievski, care o utilizează în *Însemnări din subterană*, precizînd în notele sale cu privire la această operă că „omul își vorbește cînd sie însuși, cînd unui auditoriu invizibil, un fel de judecător”. Textul lui Camus e rînd pe rînd, cu treceri neașteptate, liric, sarcastic, ironic, realizînd un stil pe măsura duplicității personajului, situat la polul opus față de acel stil „neutr” din prima parte a *Străinului*, care exprima simplitatea, transparența, inocența lui Meursault (și înstrăinarea lui). În *La Chute*, Camus se dovedește a fi un adevărat om de teatru, cu o conștiință profundă a scenei și a dialogului. Clamence își derutează auditoriul — și Camus cititorul — cu masca sa cinică și contorsionată, care afirmă, pînă la sfîrșit, un neistovit orgoliu, dar sub care se ascund mari aspirații către candoare, cu piruetele sale verbale (în care aplică, cu o artă consumată, ceea ce el numește „tehnica amalgamului”), ce-ți îngăduie cu greu să distingi adevărul de minciună, delirul real de „delirul calculat”.

În *Renegatul sau un spirit confuz*, monologul interior, folosit de la începutul pînă la sfîrșitul nuvelei, are incoerența, *brouillage*-ul de planuri temporale și spațiale al prozei de tip faulknerian, care vrea să surprindă fluxul continuu al conștiinței (de unde și o frază impresionistă, care adeseori renunță la articulația logică și la punctuație, nemălîntîlnită pînă acum în nici o scriere a lui Camus). Nuvela *Jonas sau artistul la lucru* uzează de o ironie și de un *raccourci* al expresiei care ne obligă, în ciuda temei de strictă actualitate, la asocieri cu maniera povestirilor filosofice ale lui Voltaire.

zabile, simbolizau „împărăția“, adică acea „viață liberă și nudă pe care trebuie s-o regăsim spre a renaște în sfârșit“ ; în *La Chute* ceturile și ploile, flou-ul peisajului, marea ternă și ostilă sînt „exilul“, „ultimul cerc al infernului“, ținutul abstract unde omul și-a pierdut inocența primitivă și unde domnește conștiința unei obscure culpabilități care aspiră la o imposibilă ispășire —, Jean-Baptiste Clamence, „profet“ al timpurilor noastre, își strigă vinovăția. Dar strigătul acestei voci neliniștite, care clamează sentimentul propriei sale alienări, pare a se pierde în deșert, ca și cel al Sfîntului Ioan Botezătorul, la care Camus face aluzie prin numele personajului său. Acest „erou al timpului nostru“ (primul titlu al povestirii) este un fost avocat parizian, celebru apărător „specializat în cauzele nobile“, foarte respectat și iubit în societate, unde este considerat un om prin excelență virtuos și generos. Dar existența aceasta, scufundată parcă într-un fabulos trecut, ireversibil ca și primitiva vîrstă de aur a omenirii — existența dinainte de „cădere“ —, este întreruptă brusc de revelația culpabilității : într-o noapte, pe un pod (în foarte complicata dar perfect articulată construcție simbolică a acestei povestiri, în care fiecare detaliu are și o altă semnificație decît cea imediată, podul simbolizează trecerea de la o etapă de existență la alta), din comoditate psihică și fizică, personajul n-a sărit în ajutorul unei tinere femei care se aruncase în apă și al cărui strigăt va continua să-l obsedeze (interesant de remarcat că un atare episod formează trama romanului *Epave* de Julien Green). Sentimentul culpabilității — în ciuda faptului că întîmplarea care l-a declanșat e de natură concretă — e fără cauză foarte precisă, căci Clamence nu va ști niciodată dacă tînăra s-a înecat sau nu. Dar în conștiința lui Clamence, atît de bine obișnuită pînă atunci să uite tot ceea ce ar fi putut-o tulbura, ies la suprafață o serie de fapte, mărunte în aparență, dar care, mai îndeaproape examinate, îi arată că întreaga sa viață, în care se simțise atît de fericit, „bucurîndu-se din

plin de propria sa natură", era întemeiată pe o absolută duplicitate, izvorită dintr-o nemăsurată iubire de sine. El înțelege că reversul „altruismului" său era amorul-propiu, că generozitatea sa era izvorită din calcul și că, sub modestia și virtuțile sale unanim recunoscute, se ascundea, de fapt, un imens orgoliu egolatri în numele căruia se crezuse îndreptățit să-i judece pe ceilalți, dând brevete de inocență sau de vinovăție precum un dumnezeu. El află astfel că fusese pînă atunci disprețuitor și indiferent față de toți cei pe care socotise că-i iubește. Inocența lui fusese de fapt impunitate, iubirea, un mod de a fugi de „spaima morții", iar libertatea pe care o acordase ființelor iubite, un alt chip al propriului său egoism. „Așa e omul, dragă domnule, nu poate iubi fără să se iubească pe sine."

Dar Clamence, pe măsură ce învață să se cunoască și să-și cunoască și cealaltă față a sa, mai face o descoperire: aceea că viața, în această nouă perspectivă a lipsei oricărui sens etic, este un nonsens. Confesiunea lui Clamence este, după cum spunea un critic, confesiunea unui om care „nu mai e solidar cu sine însuși", dar, adăugăm noi, nici cu ceilalți, și care caută cu disperare să regăsească această dublă solidaritate pierdută, dar să o regăsească de pe cu totul alte poziții, raporturile conștiinței sale cu lumea fiind cu desăvîrșire schimbate din clipa în care începe „căderea". Căci solidaritatea care-l făcuse să se simtă fericit și satisfăcut de sine se dovedise a fi o falsă solidaritate, întemeiată pe convenție și minciună. Societatea îl acceptase și el acceptase societatea, se simțise solidar cu ea, atîta vreme cît conștiința lui orgolioasă fusese de acord cu sine însăși (să nu uităm că pentru Camus, fericirea și salvarea nu pot veni decît din acest acord, aici un acord negativ), necunoscîndu-se duplicitară. Castitatea, desfrîul sau alcoolul sînt tot atîtea soluții pe care Clamence le încearcă în nădejdea de a se „mîntui", dar ele se dovedesc falimentare căci, chiar dacă duc, în clipă, la acest acord cu sine — acord pe care eroii

lui Camus îl resimt și ca sentimentul nemuririi ; în nopțile sale de desfrâu, Clamence se simte „nemuritor“ —, nu pot fi susținute în timp.

Și atunci, pe ruinele vechii solidarități întru ipocrizie și convenție, Clamence încearcă să construiască o nouă solidaritate, negativă, e drept, dacă o privim la modul absolut, dar care față de cealaltă, cea întemeiată pe duplicitate, este pozitivă, deoarece este adevărată, autentică : o solidaritate cu sine însuși și cu ceilalți în numele unei culpabilități generale. Marea lui descoperire este că „dacă nu putem afirma nevinovăția nimănui, putem, în schimb, afirma vinovăția tuturor“ — în judecata aceasta fiind inclus și Christos, care e răspunzător, chiar fără voia lui, de uciderea pruncilor. Pe această nouă credință se poate fonda speranța într-o salvare : „Fiecare om este o mărturie a crimei tuturor celorlalți, iată credința și speranța mea“.

În această idee, atât de specifică pentru o anumită sensibilitate a epocii noastre, și care implică, de asemenea, și ideea de responsabilitate, individuală și colectivă, recunoaștem, fără îndoială, importante ecouri din filosofia existențialistă și din literatura lui Dostoievski și Kafka. Clamence, *homo duplex*, și care simte nevoia să-și strige peste tot vinovăția, este un adevărat erou dostoievskian. Și, tot ca în romanele lui Dostoievski, „căderea“ va fi, poate, și pentru Clamence, calea cea mai dreaptă către înălțare.

Termenul acesta simbolic de cădere — aluzie la căderea îngerilor : „Altădată eram în rai“, spune Clamence — e încărcat la Camus cu ironie. Căci „inocența“ lui Clamence de dinainte de cădere este, de fapt, o culpabilitate ce nu i s-a relevat încă eroului — „căderea“ s-a produs doar din punctul de vedere al ideilor și regulilor de existență admise de societate. Clamence, avocatul cu succese, este individul orb sau care nu vrea să vadă și care „joacă jocul“ fără ezitare, apărat de imensa certitudine pe care i-o dă orgoliul său, într-o societate formată din tot atîția Clamence, care-și dau între ei, la per-

fecție, replici dinainte cunoscute. Procesul individual pe care Clamence și-l face clipă de clipă devine procesul unei întregi societăți, un rechizitoriu necruțător împotriva compromisului și indiferenței, confortului moral și rutinei, a „conștiinței mulțumite de sine”. Pronumele de persoana întâi singular, alternat cu cel de persoana a doua plural este înlocuit, pe nesimțite, către sfârșitul povestirii, printr-un „noi” afirmat cu o amară provocare: „Iau trăsăturile comune, experiențele pe care le-am îndurat împreună, slăbiciunile pe care le împărtășim cu toții, bunele maniere, omul zilei, cu alte cuvinte, așa cum există el în mine și în ceilalți. Din toate făuresc un portret care este al tuturor și al nimănui. O mască, la urma urmei, foarte asemănătoare cu măștile de carnaval, reproducând modelul cu fidelitate dar și simplificându-l în același timp, și în fața cărora îți spui: «Mutra asta parcă mi-e cunoscută». Când portretul este gata, ca în astă seară, îl arăt, plin de întristare: «Iată, vai, cine sînt». Rechizitoriul a luat sfârșit. Dar, în aceeași clipă, portretul pe care îl întind contemporanilor mei devine o oglindă”.

„Povestirea” aceasta care-și livrează sensurile cu dificultate, pare, la primă lectură, o operă singulară în cadrul creației lui Camus. Fără îndoială că, dintr-un anumit punct de vedere, impresia este exactă. Mai mult decît în oricare dintre cărțile sale, Camus pare a exprima în *La Chute* nevoia profundă și tragică a conștiinței umane de speranță, de un principiu unificator care să dea existenței un sens. În *La Peste* scriitorul făcuse un pas important în sensul acestei evoluții, prin ideea solidarității active în suferință și a acelei „sfințenii laice” a unui „eroism fără speranță”. Dar și salvarea aceasta era o salvare provizorie, o salvare în clipă, și amenințată în fiecare clipă. Or, tocmai o asemenea „morală provizorie”, o asemenea „soluție de așteptare” pare a fi pusă din nou în discuție de Camus în *La Chute*, proces favorizat, așa cum arătăm, și de un moment de criză survenit în existența scriitorului. Vrem să spunem că în *La Chute*, mai mult chiar

decît în *La Peste*, acel adevăr al trupului care ştie că va putrezi, dar care se salvează, lucid, în şi prin clipă, trăindu-şi în ea eternitatea, pare a nu-l mai satisface pe scriitor. „Căderea“ trebuie fără îndoială, înţeleasă, deci, şi ca o cădere a omului din paradisul clipei, din acea perpetuă „nuntă cu lumea“, în care cuvîntul vinovăţie nu avea sens şi în care omul era inocent. Iar dacă libertatea individului în *La Peste* se definea în funcţie de limitele pe care i le impunea suferinţa celorlalţi, în *La Chute* ea va fi circumscrisă între limitele pe care i le traversează sentimentul solidarităţii în culpabilitate.

Camus, care crede în conţinutul virtual al fiinţei omeneşti, aspiră, în *La Chute*, către acea inocenţă, acea puritate omenească (povestirea abundă în simboluri care subliniază această obsesie a eroului : porumbeii albi care plutesc undeva, sus, în cer, dar nu vor să coboare, ninsoarea imaculată şi străzile încărcate de zăpadă albă, etc.) pe care omul a pierdut-o dar pe care el trebuie să nădăjduiască clipă de clipă că o va regăsi. Mîntuirea va veni, şi în această operă — situată, totuşi, atît de concret, şi cu nenumărate referiri foarte exacte la „infernul burghez“, la lagărele de concentrare naziste —, ca şi în toate celelalte, printr-un act de luciditate (aici de penitenţă lucidă) adică printr-un act de conştiinţă pură, situat în afara oricărei istoricităţi, deci în plină transcendenţă, transcendenţă pe care, pe de altă parte, Camus o refuză (în aceasta şi constă dubla contradicţie fundamentală a întregii opere camusiene). Răul va fi înlăturat, binele va triumfa, atunci cînd întreaga omenire, solidară, va fi în stare să-şi privească în faţă şi să-şi strige vinovăţia (ceea ce ne aduce aminte de teza profesată cu cîteva secole în urmă de Jacobus Böhme).

Cu toate că singulară, *La Chute* îşi are perfectă sa justificare în complexul edificiu al operei camusiene (în care de altfel găsim sugestii, încă de la începuturile ei, în sensul acestei idei a unei culpabilităţi generale). Am putea chiar descoperi în opera lui Camus o simetrie ba-

zată pe opoziția : inocență-culpabilitate. Meursault, vinovat în fața justiției, rămîne totuși nevinovat în fața propriei sale conștiințe. El nu cunoaște remușcarea, întrucît crima sa îi este străină, ea fiind, în absurditatea ei, doar una dintre formele posibile de manifestare ale unui destin absurd. Clamence, în schimb, în ciuda sentimentului propriei sale culpabilități, nu poate găsi un judecător care să-l recunoască vinovat și care să-l pedepsească, în afară de propria sa conștiință, care se dovedește a fi cel mai acut for de judecată. Căci cine poate să-l judece pe om și în virtutea cărei legi ? spune Camus. Care judecător îi va reda liniștea și în numele cărei legi ? În acest sens, e util să ne reamintim că în prima versiune a povestirii, interlocutorul lui Clamence se dovedea a fi, pînă la urmă, un polițist : Clamence, care ține la el un tablou celebru furat dintr-un muzeu, poate nădăjdui astfel că această vină palpabilă îi va aduce, conform convenției sociale, condamnarea. Dar în ultima versiune, interlocutorul devine replica exactă a lui Clamence, identificîndu-se cu întreaga omenire vinovată sau, într-o altă interpretare posibilă, care nu o exclude, ci o susține, pe prima, cu propria conștiință a eroului. Ispășirea printr-o „execuție exemplară” ar fi pentru Clamence o adevărată eliberare, o salvare, dar ea nu se produce, deoarece culpa sa, ca participare la o culpă generală, rămîne vagă, difuză, neîncadrîndu-se formal în nici unul dintre acele delikte pe care le pedepsesc legile societății. Pentru Camus, pedeapsa și mîntuirea nu trebuie să vină de la o autoritate exterioară, ci din însăși propria conștiință a eroului, conștiința constituind, pentru scriitorul francez, prima și supremă valoare (aceasta este, de fapt, cum am mai arătat, premisa fundamentală pe care se construiește toată meditația sa). În aceasta constă consecvența lui Camus față de sine însuși, dar în același timp și eroarea lui — din punct de vedere existențialist, filosofie în care, *volens nolens*, se încadrează — deoarece conștiința, socotită în accepția existențialistă drept un raport care se raportează

la sine (vezi Kierkegaard, *Tratatul despre disperare*), este incapabilă de a-și atinge echilibrul necesar operației de raportare în afara unei transcendente pe care, pe de altă parte, Camus o refuză.

Astfel, în ciuda afirmațiilor contrarii ale unor critici (Camus le-a răspuns el însuși, direct și fără echivoc: „Nimic nu-i autorizează să creadă asta... Clamence este un javanez“, adică un spirit sudic și păgîn), scriitorul continuă să refuze și aici creștinismul, de vreme ce refuză transcendența și grația. Noțiunea de culpabilitate nu e cîtuși de puțin aprofundată în sensul aceleia de păcat, adică în sensul recunoașterii vinovăției față de o autoritate transcendentă, termenul de „păcat“ nefiind, de altfel, niciodată utilizat în text, ci numai acela de vină, de culpabilitate.

Camus crede că printr-un act de luciditate, prin confesiune și penitență laică, umanitatea va ieși regenerată, conștientă de limitele ei, dar putînd totodată să afirme că „există în oameni mai multe lucruri vrednice de admirat decît de disprețuit“ (*La Peste*). Injustiția venită de la oameni va putea fi astfel conjurată. Omul își va putea zidi „împărăția“ sa, împotriva injustiției destinului — concluzie prin care Camus pare (opera e prin excelență ambiguă) a reveni pe alte căi la vechile poziții ale omului absurd și revoltat.

FRANCIS PONGE ȘI RETORICA OBIECTULUI

DACĂ se poate vorbi de un anti-teatru sau de un anti-roman, cu poezia lui Francis Ponge se poate, de asemenea, vorbi de o anti-poezie. Este o poezie a non „poeticului“, poezia unui poet care nu mai crede în „poezie“ (ca și Rimbaud, ca și Lautréamont), sau, mai bine zis, în poezia celorlalți, și care ia totul, dar în felul său, de la început.

Este constatarea unei crize a limbajului poetic, tarat de asociațiile gata constituite pe care le vehiculează, constatarea unei crize a limbajului în general, și încercarea de a funda o retorică proprie, „*une réthorique par l'objet*“ (titlul unuia din ciclurile din *Nouveau Recueil* este un citat din Braque : „*L'objet c'est la poétique*“), și totodată de a întemeia o nouă libertate, nu numai a artistului ci și a omului, prin limbaj, prin cuvinte, care reinventează lumea și lucrurile ei, numindu-le cu simplitate. Textele poetice ale lui Ponge sînt, sub acest raport „exerciții de reeducare verbală“, „tracțiuni ale limbii“, „respirație artificială“.

Le Parti pris des choses, carte apărută în 1942, după douăzeci de ani în care poetul, scriind în mod constant, n-a publicat nimic, carte de mare răsunset — există o imensă exegeză a poeziei lui Ponge, din care nu lipsesc numele cele mai prestigioase, un Camus, un Sartre, un Blanchot —, încearcă tocmai această reabilitare a poeziei

prin inventarea unui nou limbaj, poetul pornind, în construirea, în *fabricarea* (termenul e aici cum nu se poate mai potrivit) Noii Poezii, de la contactul nemijlocit cu lumea, cu obiectele. Contactul se face prin privire („*en-vahir notre sensibilité par la seule porte de notre regard*” — *Nouveau Recueil, Pour Olivier Debré*), poetul fiind un imens ochi atent proiectat asupra „obiectului”, contact nemijlocit în măsura în care se vrea epurat, eliberat de orice reminiscență „literară”, filosofică, psihologică, etc., de orice servitute subiectivă și sentimentală (și vederea este cea mai în măsură să-i asigure această condiție, ea fiind — a spus-o Proust, o spune astăzi, după el, și Robbe-Grillet — simțul cel mai intelectual, cel mai neutru, cel care angajează în cea mai mică măsură zonele afectului). Poezia lui Ponge se vrea astfel a fi obiectivă, relatare fidelă a realității, și s-a vorbit chiar, în legătură cu ea, de un *realism poetic* (Picon). Sartre a recunoscut în această poezie „bazele unei fenomenologii a naturii”. Raportarea la fenomenologie se face în mod susținut și de către exegeți, în măsura în care în poezia lui Ponge lumea e „pusă între paranteze”, fiecare chip al lumii devenind un chip privilegiat. Privirea această proaspătă și uimită („*l'état de grâce est donc celui de table rase*” — *Fragments métatechniques, Nouveau Recueil*), deschisă asupra lumii, asupra obiectelor ei, este generatoare de experiență miraculoasă, care generează, la rîndul ei, poezia.

Dar această obiectivitate, care-și află cea mai adecvată expresie în limbajul fotometric (limbaj teoretizat mai târziu și de Robbe-Grillet), în versul „prozaic” din *Le Parti pris des choses*, atentă la detaliul exact, urmîndu-și sinuosul ritm interior dictat de progresiunea observației minuțioase, spunînd, cu o anume uscăciune „științifică” de sintaxă și de vocabular — versurile lui Ponge vehiculează un mare număr de termeni aparținînd celor mai diverse domenii ale științei contemporane — exact ceea ce spune, nu este decît o iluzie, această poezie a obiectelor nefiind, neputînd fi altceva

decît o poezie violent subiectivă (vezi mai sus : „*envahir notre sensibilité* (sublinierea noastră) par la seule porte de notre regard“), profund ambiguă, ambiguitate provenind tocmai din „literalitatea“ ei, prin care Ponge ne impune viziunea sa asupra melcului, sau pietrei, sau crevetelui, sau ploii, viziunea sa asupra lumii și a omului în această lume.

Constatăm că de fapt e vorba de o falsă uscăciune (emoția e totdeauna prezentă), descrierea apelînd de altfel frecvent la metaforă — o metaforă adesea deghezată sub aparențe de rigoare științifică —, la analogie, în general, și, frecvent, la o formă specială a acesteia, la jocul de cuvinte, care încearcă, în mod foarte evident la Ponge, să facă sensibilă un fel de potrivire de obiecte pe obiecte (*escargots-escarbilles*). Obiectele sînt cuvintele înseși, sau la fel de bine am putea spune că înseși cuvintele sînt obiecte, au substanța, densitatea, existența redescoperită a acestora, poemul, în totalitatea lui, ca și fiecare cuvînt în parte, devenind echivalență a lucrurilor („*PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS*“). Poetul lucrează în materia densă a cuvîntului precum sculptorul sau pictorul în marmură sau ulei (nenumărate eseuri de Ponge consacrate unor sculptori și pictori contemporani arată susținuta preocupare a acestuia pentru limbajul artelor plastice). O dată fixată o primă analogie, restul asociațiilor se face în virtutea ei, pline de surprize totuși, capacitatea imaginativă a lui Ponge fiind cu totul remarcabilă, abundent și complex susținută, de caracter baroc. Analogiile acestea sînt însă de la obiect la obiect, omul însuși fiind conceput ca obiect, ca element „la acuzativ“, lucrat, fabricat de lucruri, ceea ce creează și menajează acea impresie fundamentală de detașare, de experiență supravegheată de către autor dindărătul unui perete de sticlă.

Se face frecvent raportarea poeziei lui Ponge la Noul Roman, — deși poate mai corect ar fi să se raporteze Noul Roman la poezia lui Ponge, care a apărut înaintea acestuia. Raportarea se face în sensul că Ponge, ca și

exponenții Noului Roman, practică o literatură a obiectelor (dar nu obiectivă, spune Robbe-Grillet, termenul de „*objectif*”, explică el, fiind înțeles ca derivat al termenului „*objet*”, precizare pe care ar putea-o semna și Ponge, mare iubitor de etimologii, ea fiind întru totul aplicabilă și poeziei sale) de factură fenomenologică.

Dacă insistăm asupra raportului Noul Roman — Ponge, vom constata că se pot stabili uimitoare apropieri și din alte puncte de vedere. Ca și Noul Roman, poezia lui Ponge (nu cea din *Le Parti pris des choses*, unde fiecare poem ni se înfățișează ca un produs finit) se face sub ochii noștri, sau, mai exact spus, se face și se desface, se construiește și se anihilează pe măsură ce se construiește, fiind totodată o poezie care comportă, cu fiecare cuvânt, propriul ei comentariu. Nu e vorba aici numai de poetul hiperlucid, intelectual, care se observă pe sine în timpul actului creator și care face din această pîndă a nașterii poemului materia însăși a versurilor sale (vezi Mallarmé, vezi Valéry), poem care ne este însă înfățișat nouă, cititorilor, ca produs finit, ci de poetul care, după câte știm pentru prima oară (lucrul fusese încercat în roman de către Gide în *Les Faux-monnayeurs*; poate Ponge a fost influențat de cercetările care au loc în domeniul romanului în primele decenii ale secolului nostru?), concepe poemul ca o sumă a variantelor sale, a meditațiilor care l-au generat, a autocomentariilor pe care le suscită. Poezia devine totodată teorie a poeziei, după cum romanul devine teorie a romanului, ea se privește făcîndu-se după cum și romanul se privește făcîndu-se. Se poate vorbi astfel de un caz caracteristic de fuzionare a poeziei cu eseul și, pînă la un punct, cu romanul chiar, de ștergere a granițelor dintre genurile literare, după cum în romanul modern asistăm la fuzionarea acestuia cu eseul și cu poezia. Pe de altă parte Ponge, ca și Noul Romancier, simte nevoia să gloseze la nesfîrșit pe marginea propriei sale creații, și *Le Parti pris des choses* este dublat de comentariul din *My creative*.

method, care devine cheie de lectură, după cum romanele lui Robbe-Grillet sînt dublate de eseurile din *Pour un Nouveau Roman*.

Sîntem astfel introduși în laboratorul de creație — în sensul cel mai strict al cuvîntului — al poetului, laborator care nu ne este însă înfățișat ca atare, așa cum ne apărea el în edițiile „tradiționale” ale „tradiționalilor poeți”, ediții în care totul, variante, autocomentarii, figurează într-o anexă. Aceste curioase texte poetice, adevărate carnete de scriitor (vezi *Le Savon*, amplă suită de texte, reprezentînd variații pe o temă dată, din care, dacă vrem să fim credincioși spiritului în care a fost concepută, nu putem detașa „texte alese” pentru o antologie), și-au schimbat statutul ontologic prin însăși voința autorului lor de a scoate din sertarele în care poezii dintotdeauna au lăsat să zacă variantele poeziilor lor, și de a le „monta” (căci totul ne arată că e vorba aici de un montaj „*après coup*”) într-o anumită ordine savantă.

La originea acestui fel de poezie stă deci o superbă împudoare a actului creator dublată de hotărîrea de a demistifica, de a aduce în plină lumină însuși secretul poeziei, secretul fabricației sale, poezia fiind și ea concepută ca obiect: „Am considerat totdeauna, încă din copilărie, că singurele texte valabile sînt acelea care ar putea fi înscrise în piatră; singurele texte pe care în mod demn pot să accept să le semnez (sau să le contra-semnez), cele care ar putea să nu fie semnate deloc; cele care ar rezista și ca obiecte, așezate printre obiectele naturii; în plin aer, în plin soare, sub ploaie, în vînt” (*Pour un Malherbe*).

Dintr-un punct de vedere e o atitudine opusă celei ilustrate de clasici, clasicul lucrîndu-și textul, șlefuiindu-l, înlăturînd variantă după variantă, pînă la aflarea acelei variante ideale, „perfecte”, singura păstrată și oferită cititorului, în care toate formele improprii au fost înlocuite cu unica formă proprie posibilă (sub acest unghi dacă sînt privite lucrurile, adică pe planul strict al ex-

presiei, demersul lucid și exigent de autoobservare în cursul actului creator al lui Mallarmé sau Valéry, rămîne, și rezultatele lui o atestă, un demers de factură clasică). Ponge, oferindu-ne succesiv diferitele variante și comentarii ale poemului său, să spunem, de exemplu, despre săpun, care toate, în ansamblul astfel structurat, ocupă un loc în egală măsură privilegiat, încearcă să spulbere tocmai mitul unicității termenului propriu, al expresiei proprii unice (precum și pe cel al unei materii „poetice” prin natura ei). Spulberă, sau pare mai curînd a-l spulbera, căci, în ultimă instanță, marea lege a poeziei, fie ea clasică sau modernă, acționează și aici : poemul lui Ponge, proteic, baroc („*Fixer le baroque est une tentation du haut-esprit : ce serait le plus grand art, totalement dominé (Shakespeare)*” — Joca seria) în ipostazele sale multiple, „deschis”, fără îndoială (ca și acele romane, de Robbe-Grillet, de exemplu, dar și de Sarraute, etc., în care o scenă este reluată de un număr oarecare de ori, de fiecare dată cu un detaliu schimbat), este nu mai puțin definitiv fixat, finit, bloc compact și inatacabil de piatră (cf. mai sus : „Am considerat întotdeauna... că singurele texte valabile sînt acelea care ar putea fi înscrise în piatră”), text în care nu se mai poate schimba nimic, din care nu se mai poate șterge și la care nu se mai poate adăuga nimic, fără a modifica tonalitatea întregului poem, fără a afecta însăși ființa „perfectă” (și în sens etimologic) a poemului : „Dat fiind ceea ce este de spus... scriitorul va refuza să o spună altfel decît într-un anume fel... care este tocmai acela pe care i-l impune gustul său, acela al simțurilor sale”. Funcționează deci, și în cazul lui Ponge, o strictă „cenzură” (e termenul pe care și-l aplică el însuși), dar e vorba de o cenzură cu un caracter strict personal, conformă unei orientări proprii fundamentale. „E vorba, spune Ponge în continuare în textul cu titlul caracteristic pentru orientarea lui către un clasicism *sui generis*, *Pour un Malherbe*, de un surplus de exigență, și deci, firește, dacă această exigență

este satisfăcută, de un surplus de satisfacție și voluptate." Criteriul perfecțiunii poetice se confundă finalmente, în cazul lui, cu criteriul care-l animă pe clasicul *poeta artifex*, este un criteriu legat de dificultatea de expresie învinsă, și în acest sens sîntem cum nu se poate mai aproape de clasici.

Poezia lui Ponge este „clasică” și în măsura în care este o poezie a „rațiunii” și a „bunului simț”. Este o fabulă (aici „fabula” este pură descriere, nu povestire), prin morala, explicită uneori, întotdeauna implicită, în buna tradiție a moraliștilor francezi. Morala aceasta este morala unui echilibru (clasică deci), a unei seninătăți cucerite prin meditarea asupra „lecției lucrurilor”. Să învățăm de la ele să fim ceea ce sîntem, acceptîndu-ne condiția, fără neliniște și fără sfîșiere („Omul nu-i decît o corabie greoaie, o pasăre greoaie peste abis... Dar lumea e plină de lucruri... Aceasta e de ajuns pentru a ne liniști” — *Nouveau Recueil*), împăcați și bucuroși întru comunicarea cu înțeleptele lucruri ale lumii: „Natura este *Haos-hrănitor*. Da, trebuie să ne cufundăm în ea, ceea ce, fără să vrea, fiecare individ, fiecare persoană ajunge în mod fatal să facă (prin viață și prin moarte). Să murim și să renaștem”. Să fim oameni așa cum fluturii sînt fluturi, așa cum pietrele sînt pietre, ne invită Ponge, oameni în conformitate cu definiția noastră de oameni, adică, în concepția lui Ponge, artizani de frumoase obiecte, poeme, sculpturi, tablouri sau fapte bune și drepte. Nu e vorba aici de un antropomorfism (pe care Ponge, ca și, mai tîrziu, Robbe-Grillet, îl refuză, acesta, spre deosebire de primul, anatemizînd, tocmai în refuzul oricărei concepții antropomorfe, expresia analogică), ci de faptul că lucrurile sînt măsura omului, după cum omul este măsura lucrurilor. Omul e invadat de lucruri, modelat de ele, dar și el invadează lumea, lucrurile, o „ustensilizează” (este fabricant de lucruri) și, ca artist, o ustensilizează vorbind-o în cuvinte, în culoare, în piatră.

Poezia lui Ponge încearcă să întemeieze un nou umanism, ignorând tragicul și absurdul [în eseu său despre absurdul camusian citim următoarele: „Omul nou nu va avea grijă (în sensul grijii heideggeriene) de problema ontologică sau metafizică, — primordială la Camus, fie că el vrea sau nu asta. El va considera ca definitiv admisă absurditatea lumii (sau mai curînd a raportului om-lume)... Individul așa cum îl consideră Camus, cel care are nostalgia *unului*, care cere o explicație clară, sub amenințarea de a se sinucide, este individul din secolul al XIX-lea sau din secolul al XX-lea, într-o lume din punct de vedere social absurdă. Este cel pe care douăzeci de secole de îndoctrinare realistă și creștină l-au *moleșit*“], tentativă pe care o va relua, în termeni apropiați, Robbe-Grillet, la care însă nu este vorba de o „cufundare“ în natură, în lucruri, ci de constatarea faptului că ele „sînt aici“, ceea ce închide orice ieșire către tragic și absurd.

Poezia fenomenologică a lui Ponge poate fi deci înțeleasă, ca și Noul Roman, și ca o reacție la literatura existențialistă. Poetul își află salvarea și libertatea în scriitură, în inventarea unei noi scriituri, instrument magic grație căruia va accede pe continentul miraculos și necunoscut al obiectelor. Dar acestea sînt zeități cu două chipuri, unul, de calm și bucurie, celălalt neliniștitor, fantastic și bizar. În poezia lui Ponge, crevetele este crevete dar este și *crevetele*, creație a lui Ponge, de o monstruoasă și fascinantă realitate, opusă primei réalități. Poemele senine ale lui Ponge au și o față ascunsă, din care pîndește spaima și nebunia.

DRAMA TĂCERII ȘI A CUVÎNTULUI — NATHALIE SARRAUTE

O PIESĂ de teatru de Nathalie Sarraute poate și nu poate fi confundată cu un roman de Nathalie Sarraute. Oricum, raportarea trebuie însă făcută. Nu numai pentru că teatrul acesta aparține aceleiași literaturi a *prezenței* evenimentului de conștiință, care este *aici*, aparență misterioasă ce trebuie descifrată și pe care scriitorul se ferește să o explice și să o analizeze, ci și pentru că reîntâlnim în cele două piese ale ei cele câteva mari „teme” — în sensul pe care-l dă termenului noua critică „tematică” — ce revin obsesiv în întreaga operă a scriitoarei, structurată pe principiul acelei monotonii fundamentale invocată de Proust și, după el, de Borges.

Teatrul lui Nathalie Sarraute ar putea fi privit ca o excrescență a romanului ei — nejustificându-și, în acest caz, o existență independentă, trebuind, cu alte cuvinte, explicitat prin el — sau făcînd *double emploi* cu el. Dar lucrurile nu stau tocmai așa, deși, cum arătam, o anumită raportare trebuie făcută, mai curînd în sensul următor: în cazul acestei scriitoare, ca și în cazul altor scriitori contemporani, apare evidentă ștergerea aproape totală a frontierelor dintre teatrul și romanul modern, „romanul fără subiect, fără intrigă, fără personaj” invadînd teatrul, în măsura în care tradiționala „acțiune dramatică” devine o „acțiune statică”, su-

biectul dispare, personajul devine un simplu semn al unei idei sau al unei stări de conștiință, etc., iar teatrul invadînd romanul, în măsura în care acesta uzează din ce în ce mai mult, ca de o modalitate dintre cele mai eficace, în redarea *prezenței*, de un *anume* dialog, care încearcă să abordeze psihologicul prin alte mijloace decît cele tradiționale.

Acest *anume* dialog este la Nathalie Sarraute „conversație și subconversație”, cu sensurile speciale pe care ea le acordă acestor termeni — situîndu-se sub semnul romanului-dialog al scriitoarei engleze Ivy Compton-Burnett — în cunoscutul său eseu *Conversație și subconversație*. E un dialog care comportă existența unui *anume*, personaj, care nu mai este, după cum observă Sartre în prefața sa la prima ediție a cărții *Portretul unui necunoscut*, „un caracter, o povestire, și nici chiar o rețea de deprinderi, ci un du-te-vino neîncetat și moale între particular și general”, fiind cu alte cuvinte redus la o simplă relație, la un schimb — cu toate reacțiile extrem de complicate și de contradictorii pe care acest schimb le implică — între două medii: conștiința subiectului și conștiința „celorlalți”. „*Le dehors c'est un terrain neutre, c'est ce dedans de nous-mêmes que nous voulons être pour les autres et que les autres nous encouragent à être pour nous-mêmes*” (ibid.).

Chestiunea autenticității și a sincerității față de sine și față de ceilalți, a mistificării celorlalți și a automistificării stă astfel în centrul romanului și teatrului lui Nathalie Sarraute. Din acest punct de vedere se poate spune — lucrul poate să pară paradoxal pentru că, pe de altă parte, se stabilește, și pe bună dreptate, o opoziție între literatura existențialistă și cea a Noilor Romancieri — că în creația fenomenologică a lui Nathalie Sarraute aflăm importante prelungiri ale existențialismului, în special ale existențialismului heideggerian. O temă heideggeriană esențială, preluată de la Kierkegaard, care, la rîndul său, o preia de la vechii gînditori existențialiști, tema fugii

de autentic prin „vorbăria“ banală, cotidiană, a lui *man*, „vorbărie“ care-l distrage pe individ de la problematica și de la trăirea autentică, „protejându-l“ împotriva lui însuși și a celorlalți printr-un fel de narcotizare a conștiinței, capătă în romanul și în teatrul lui Nathalie Sarraute (alături de alte teme existențialiste, strâns legate de cea a autenticității, ca tema „celuilalt“, a înstrăinării, a singurătății, a abandonului, care stau de asemenea în centrul operei lui Nathalie Sarraute; este însă, fără îndoială, vorba de un anume existențialism, nonangajat, cultivând descrierea fenomenologică) o dezvoltare pe care nici unul dintre romancierii existențialiști nu i-au dat-o, deși și la ei tema autenticității în general, temă prezentă în întreaga literatură a secolului al XX-lea, ocupă un loc însemnat.

Deși manifestându-se neautentic, încercând un simulacru de comunicare pe „terenul neutru“ al clișeului verbal și al locului comun livresc, umanitatea din teatrul și din romanele lui Nathalie Sarraute aspiră în mod constant către o existență autentică și către o comunicare reală cu ceilalți. „Cele mai multe dintre personajele mele caută un absolut“, spune Nathalie Sarraute într-un interviu dat revistei *Le Figaro Littéraire* în 1967. În *Fructele de aur* ele ar vrea să cunoască o valoare absolută, la care nu pot ajunge... Drama lor constă în aceea că nu se mulțumesc cu această singurătate, cu această despărțire, cu această amăgire constantă. Ele trebuie să ajungă dincolo, să descopere un fel de absolut.“ Unul dintre sensurile implicite ale acestei opere se constituie astfel într-o invitație la o trăire și la o comunicare autentică. Căutarea și preocuparea scriitoarei „tropismelor“ ni se arată a fi, dintr-un punct de vedere, căutarea și preocuparea unui moralist.

Această mereu reluată „anchetă“ — romanele ca și piesele de teatru ale lui Nathalie Sarraute sînt construite pe schema romanului polițist — neliniștită și chinuitoare, această *quête de l'absolu* în sinul banalității existenței cotidiene, această dramă a individului anonim care se

simte opresat de o ordine convențională, *dramă manifestată la nivelul limbajului*, este totodată elan mereu refulat și mereu renăscut către autenticitate. Cuvintele, gesturile îl izolează dar îl și „apără” pe individ de „ceilalți”, de o realitate dușmănoasă și amăgitoare necunoscută lui, „*les mots font peur*” dar totodată ele sînt și „*un écran protecteur*”. Personajele sînt supuse la o dublă presiune : pe de o parte cuvîntul este incapabil să le exprime, se golește de orice conținut, devine minciună, de îndată ce este rostit, pe de alta, teama de a tulbura „ordinea” le împiedică să pronunțe cuvîntul sincer care le-ar putea salva — limpas pe care nu-l pot depăși.

Un critic observa că „personajele” lui Nathalie Sarraute ar putea fi împărțite în „*opprimés*” și „*oppresseurs*”, cu sensul de victime și călăi — terminologie la care invită numeroasele imagini „sîngeroase”, de o sadică voluptate, prin care scriitoarea figurează duelul neîncetat al „subconversațiilor” ce se pipăie, se suspectează, bănuitoare și susceptibile, se înfruntă, se resping, fuzionează, și iarăși se resping, și așa la nesfîrșit. Aceste forme inferioare de „solidaritate” și de comunicare, această „aglutinare”, acest „contact” — căci nu poate fi vorba de o comunicare și de o solidaritate reale, deși comunicarea și solidaritatea au devenit obsesie — întru aceeași „ordine” convențională, care fac să dispară frica, angosta incertitudinilor, se realizează prin clișeu.

Gestul pe care îl refac la nesfîrșit personajele lui Nathalie Sarraute de a se găsi pe ele înseși și între ele, este un gest de limbaj. Actul, ca modalitate de autocunoaștere și de autodepășire, de comunicare și de solidarizare cu ceilalți, nu există pentru ele. Pentru ele, valorile se creează sau se anihilează prin cuvînt, devenit fetiș, talisman exorcizant sau „mașină infernală”. Spre deosebire de Meursault din *Străinul*, personajele lui Nathalie Sarraute, după ce au opus o mai mare sau mai mică rezistență, sfîrșesc totdeauna prin „a juca jocul”, prin „a trișa” — formula „*jouer le jeu*” revine cu extraordinară frecvență în toate romanele și piesele de teatru ale

scriitoarei, iar piesa *Le Mensonge* este în întregime construită pe ideea „c'était un jeu”, „je jouais” — adică prin a refuza, făcând o supremă „piruetă”, autenticitatea, refugiindu-se în cuvinte și în lucruri, care exercită asupra lor o adevărată fascinație, de care se tem și pe care le adoră, la care aderă cu întreaga lor ființă.

Sub raportul „scriiturii”, despre cele două piese de teatru ale lui Nathalie Sarraute s-ar putea spune că sînt niște romane ale ei din care însă autoarea nu a păstrat decît „conversația” propriu-zisă, adică doar colecția de clișee prin care personajele „stabilesce între ele contacte”, renunțînd la obişnuitul comentariu abundent metaforic — imagini cantonate aproape exclusiv în zona biologicului, în zona unei monstruoase flore și faune, de preferință submarine, ceea ce face ca universul lui Nathalie Sarraute să semene cu un imens acvariu, caracatițe cu tentacule desfășurate, meduze gelatinoase, plante subacvatice cu contururi incerte, insecte ciudate care revin obsesiv —, destinat să sugereze inefabilele tropisme. Dar această operație de extirpare sistematică a comentariului metaforic — metafora mai supraviețuiește încă în parte în „conversație” —, care dispare total pînă și din indicațiile scenice (Nathalie Sarraute a avut curajul să respingă tentația unui produs hibrid, piesele fiind de la bun început destinate să fie jucate și nu doar citite), nu duce totodată și la dispariția „subconversației”. Scriitura sarrautiană, care își păstrează, în esență, caracteristicile, devine în teatru mai economic eficientă (tendința putînd fi observată și în ultimele ei două romane). Piesele acestea ar putea fi considerate niște romane de Nathalie Sarraute mai economic scrise. Aici clișeele „conversației” își dezvăluie pînă la capăt, fără abundantul comentariu metaforic auxiliar din romane, capacitatea lor de a pune în evidență, tocmai datorită caracterului lor perfect banal, neutru, transparent, insesizabilele mișcări de conștiință ce se desfășoară neîntrerupt sub linia de demarcație la nivelul căreia iau naștere cuvintele.

În piesele de teatru locul comentariului a fost luat de tăcerea dintre replici, tăcere care poartă întreaga încărcătură a unei realități ascunse, cu profunzimi infinite, față de care cuvintele-clîșeu rostite sînt ca ușoarele încrețituri de la suprafața unei ape, ce lasă să se bănuiască uriașa viață din adîncuri. Drama aici se petrece și aici trebuie căutată, în aceste pauze dintre seriile de cuvinte, care nu pot fi decît serii de cuvinte-clîșeu, singurul teren comun posibil, pe care se poate stabili un simulacru de comunicare. Dacă ne-am reprezenta piesele lui Nathalie Sarraute ca pe o suită de accente tari și slabe alternate, accentele tari ar cădea pe momentele de tăcere iar cele slabe pe replicile rostite (nu întîmplător piesele au fost concepute ca piese radiofonice).

Tăcerea aici este un hău de semnificații vii fiindcă nerostite — în clipa în care ar fi rostite el ar fi și ucise, transformate în altceva, în formule stereotipe lipsite de sens, în cadavre lingvistice —, în care se surpă, pe măsură ce este înălțată, solida și totuși derizoria construcție a frazelor clîșeu. Tăcerea aceasta este un „vîrtej” care „aspiră” totul, ea se face auzită, pipăită, este o fascinantă prezență materială pe care personaje privilegiate, cu antene hipersensibile, o detectează și, semnalînd-o, contaminează universul în care ele se mișcă cu o adevărată reacție de isterie la tăcere. Personajele se agață de binecunoscutele, de îmblînzitele cuvinte, ca de niște colaci de salvare, în fața amenințătorului necunoscut al tăcerii, rostirea lor mecanică, așa cum s-a mai săvîrșit ea de mii de ori, e ca o rugăciune, sau ca o formulă de magie liniștitoare a tumultului înspăimîntător ce s-a stîrnit în cuget („*C'est de la timidité. On va dire ça. Il faut le répéter. Il est timide. C'est merveilleux, comme ça rassure. Quels calmants, ces mots si précis, ces définitions. On cherche, on se débat, on s'agite, et tout à coup tout rentre dans l'ordre*” — *Le Silence*).

Tăcerea este inocentă, pură, fecundă, ea este autenticitate originală și adevăr absolut, în timp ce cuvîntul

este, în mod necesar, falsificator, sterilizant, vinovat, impur, profanator („*J'ai galvaudé, c'est ça... vous êtes, vous, si pur. D'une pureté d'ange*” — *Le Silence*). Adevărata salvare ar putea veni pentru aceste personaje din tăcere, din meditația asupra conținutului tăcerii. Cuvântul este aici ambiguitate și minciună, și de aceea cele două piese ale lui Nathalie Sarraute reprezintă aceeași dramă a cuvântului și a tăcerii, a vinovăției și a inocenței prin folosirea sau prin refuzul cuvântului.

Singurul personaj pur din *Le Silence* este Jean-Pierre — pur și totodată invulnerabil, acoperit, neatacabil, pentru că el tace, în timp ce ceilalți, reacționând în panică în fața acelei *neobișnuite* tăceri, îl simt străin și agresor, aparținând altei categorii („*Vous vous désolidarisez. C'est ça. Qui ne dit mot ne consent pas. Vous n'aimez pas qu'on galvaude*”). În clipa în care Jean-Pierre pronunță cuvântul așteptat, el decade din paradisul tăcerii, intră în rîndurile vinovate ale celorlalți și, o dată cu această reintegrare, totul „reintră în ordine”. Cuvântul are o funcție nivelatoare (vezi teoria heideggeriană despre flecărirea lui *man*), în timp ce tăcerea singularizează. Jean-Pierre, personajul care tace, este și singurul care are un nume, ceilalți fiind desemnați prin inițialele anonimatului.

O dată cu revenirea la vechea „ordine”, are loc și „deznodămîntul” dramei. Drama aceasta minuscule dar care capătă proporții devastatoare, petrecută în spațiul abstract al unei anonime conștiințe ideale, desfășurată pe durata unui moment prelungit de *ciudată* tăcere, constă tocmai în criza provocată de abaterea de la norma, de la ordinea comună, prin acea tăcere. Din punctul de vedere al progresiunii dramatice și al circumscrierii stricte într-o unitate limitată de timp, ea este construită conform celei mai riguroase formule clasice. Teatrul acesta, alături poate de cel al lui Beckett, este exemplar în ceea ce privește acel tip de teatru modern în care, deși „nu se întîmplă nimic”, se poate vorbi de suspense. Căutarea din romane pare a cunoaște aici un proces de cris-

talizare, de clarificare. Ca și în cazul altor scriitori, care porneau de la alte premise teoretice și vizau alte finalități, dar care se înscriu, de la Rimbaud și Mallarmé la Beckett, în aceeași criză a limbajului pe care o vădește tot mai acuzat o anumită direcție a literaturii timpului nostru, ea tinde să se absolutizeze, să se radicalizeze: „*Sans oeuvre, c'est plus fort*“, spune un personaj din *Le Silence*. „*Sans rien faire — c'est très fort. Rester là, silencieux, n'avoir jamais rien fait...*“ Nu numai destinul individului, ci destinul operei literare însăși e implicat în acest joc al tăcerii și al cuvîntului.

NATHALIE SARRAUTE ȘI DOSTOIEVSKI

ÎNTREG romanul modern se reclamă, într-un fel sau altul, de la Dostoievski — iată un adevăr pe care nu-l contestă nimeni astăzi. De mai bine de cincizeci de ani există în proză un climat dostoievskian care își pune pecetea pe scriitori dintre cei mai diferiți. În principiu se poate face orice apropiere: Dostoievski și Proust, Dostoievski și Mauriac sau Julien Green, Dostoievski și Faulkner, chiar și Dostoievski și Robbe-Grillet, etc. Fără prea mari eforturi speculative se poate găsi oricând argumentația necesară în vederea unor asemenea demonstrații. Romanul lui Dostoievski oferă o atât de inepuizabilă și variată materie încât orice scriitor a putut găsi acolo tocmai acel ceva de care în mod confuz a simțit că are nevoie. Astăzi această influență dostoievskiană este de un ordin mai îndepărtat, filtrată prin opera unor mari creatori de la începutul acestui secol, sau una directă — de obicei acestea conjugându-se.

Romanul lui Nathalie Sarraute oferă un asemenea caz evident de influență imediată și mediată. Scriitoarea, născută în Rusia și crescută pînă la opt ani tot acolo, l-a putut citi pe Dostoievski în original. Afini-

tatea mărturisită a lui Nathalie Sarraute pentru marele romancier rus își are deci primul și cel mai firesc temei în situația ei privilegiată de compatriotă a lui Dostoievski, care-i îngăduie abordarea în condiții ideale a textelor dostoievskiene. Dar a insista pe această explicație „naturală“, totuși deloc neglijabilă, înseamnă a simplifica lucrurile. Nathalie Sarraute, asemeni aproape tuturor romancierilor secolului nostru (la Noii Romancieri tendința este și mai marcată) își dublează activitatea creatoare cu cea de critic și de teoretician literar. Cu o formulă frapantă, dar, ca orice asemenea formulă, oarecum schematică, am putea spune că pentru Noii Romancieri, deci și pentru Nathalie Sarraute, dar poate mai puțin pentru ea decât pentru Robbe-Grillet sau Butor, romanul devine pretext pentru eseul critic, după cum și eseul critic se transformă în pretext pentru roman. Romanciera, după părerea noastră mai spontană, mai puțin „făcută“ decât confrății ei citați mai sus, își scrutează totuși cu un ochi foarte lucid intuițiile și viziunile obscure, mai curînd le domină decât se lasă dominată de ele. Cercetarea ei, căci pentru ea romanul este „*une recherche*“, se face în plină zi, sub soarele necruțător al intelectului. Cu detașare își clasează afinitățile, stabilește filiații, fixează foarte nuanțat opoziții și apropieri sau opoziții și totodată apropieri între propria-i operă și cea a marilor romancieri care au precedat-o. Izbutește să fie foarte exactă, și un studiu atent al volumului de eseuri *L'Ère du soupçon*, precum și al celor cîtorva interviuri date în presă sau articole neincluse în volum (ca, de pildă, importantul eseu *Flaubert le précurseur*) ne trimite la principalele influențe exercitate asupra scriitoa-

rei, pe care ea însăși le mărturisește și le analizează : Flaubert, dar numai ca autor al *Doamnei Bovary*, Proust, Joyce, Virginia Woolf, Ivy Compton-Burnett, Kafka, și, în sfârșit, Dostoievski, în primul rînd Dostoievski.

Toți creatorii proiectează asupra creațiilor care nu le aparțin, propriile lor obsesii (și spunînd aceasta socotim că nu ne contrazicem, căci orice influență, înainte de a deveni fapt obiectiv, începe prin raportare subiectivă). Astfel, Sartre vede în *Portrait d'un inconnu*, roman fenomenologic, un roman existențialist, ceea ce, pe de altă parte, fără îndoială că și este ; Camus vede în Kirilov, în Ivan Karamazov, eroi absurzi, în romanul lui Kafka un model de creație absurdă, și neîndoielnic că nu se înșală, căci sînt și asta ; Nathalie Sarraute descoperă pretutindeni în romanele lui Dostoievski (alege cîteva exemple caracteristice pe care le discută exact în termenii în care-și va discuta sau îi va fi discutată propria ei proză) intuiția genială a ceea ce ea numește, cu un termen care s-a impus, tropisme, a acelor mișcări psihice, situate la limita incertă dintre conștient și inconștient, neformulabile în cuvinte, pentru că saltul imperceptibil de la necuvînt la cuvînt ucide ceea ce era viu și autentic, livrîndu-ne un cadavru lingvistic în locul unei existențe psihice reale.

Tropismele, acest „joc complicat de mecanisme delicate“, acest „freamăt de intenții, de impulsuri, de calcule, de impresii, de presentimente multiple și adesea contradictorii“ (observația este făcută în legătură cu Kafka ; dar poate fi perfect aplicată la opera lui Nathalie Sarraute) sînt agresive și defensive totodată, operînd pe un principiu de alternată expansiune și retractilitate. Dificultatea constă, pentru romancier, în a le surprinde în mișcare, este o dificultate de expresie. Cuvîntul, dacă

încearcă s-o abordeze direct, nu poate acoperi total această indicibilă realitate; o acoperă doar parțial, omorînd-o prin încremenire, prin reducere la clișeu, la convenție. Nici romanul de analiză de tip clasic, și nici chiar cel al lui Proust nu au putut ieși, după Nathalie Sarraute, din acest impas. Dostoievski însă, deși procedînd cu mijloace tradiționale, a găsit un limbaj care, aparent, spune altceva, un limbaj secund, paralel, un metalimbaj, care ne trimite la realitatea psihică ascunsă și vie. La Dostoievski parcă niște zăgăzuri s-au rupt, eroii se revarsă în cuvinte discontinue, contradictorii, punctate de grimase, mișcări convulsive, gesticulație bufonă. Rolul important îl joacă însă mai cu seamă acțiunea. Dostoievski își pune personajele să acționeze uluitor, în pofida oricărei logici (un ocaș din *Casa morților* evadează după douăzeci și patru de ani de închisoare, cu două zile înainte de termenul de eliberare, cu toate că știe că dacă va fi prins va căpăta o prelungire foarte mare a pedepsei). Toate acestea spun ceva, dar nu acel ceva are importanță, ci ceea ce se străvede prin transparența lui: mîzga vie, palpitîndă, din străfunduri, autentică mișcare psihică surprinsă la rădăcina ei, acolo unde și în clipa în care se formează. „Înseamnă oare asta a face psihologie?” se întreabă Sartre în prefața sa la *Portrait d'un inconnu*, în legătură cu tentativa lui Nathalie Sarraute. „Poate că Nathalie Sarraute, mare admiratoare a lui Dostoievski, ar vrea să ne facă să credem că da. În ceea ce mă privește, cred că lăsîndu-ne să ghicim o autenticitate insesizabilă, arătîndu-ne acel du-te-vino neîncetat de la particular la general, zugrăvind lumea liniștitoare și dezolată a inautenticului, ea a pus la punct o

tehnică ce îi îngăduie să ajungă dincolo de psihologic, la realitatea umană surprinsă în însăși *existența ei*."

Dar tocmai pornind de aici se poate stabili, credem, filiația incontestabilă de la Dostoievski la Nathalie Sarraute. Meditînd lecția marelui romancier rus, scriitoarea a pus la baza întregii sale creații ideea existenței unei materii psihice unice, anonime, pe care o regăsim în fiecare dintre semenii noștri. Spre a-i cunoaște pe ei, să ne cunoaștem mai întîi bine pe noi înșine. Iată cum romanul modern devine astfel violent subiectiv și totodată violent obiectiv, constituit prin identificare cu obiectul și prin detașare (chiar ironică) de el (în acest sens Nathalie Sarraute suferă și o influență a romanului *Madame Bovary*).

Expresia la care recurge Nathalie Sarraute îi aparține. Scriitoarea inventează un limbaj propriu, care alternează conversația, acea flecăreală a lui *man*, în sensul heideggerian (făcută din clișee, din locuri comune, adeseori de proveniență livrescă, ansamblu de cuvinte atît de uzate încît prin neutralitatea lor ele devin un fel de echivalent, de analog al realității ascunse a tropismelor; e și *terenul comun* al neautenticului, singurul posibil, pe care se întîlnesc partenerii), și subconversația, zona în care se manifestă nestingherit tropismele constant sugerate prin modalitatea metaforică. Exprîmînd „neautenticul”, lăsînd să se străvadă „o autenticitate insesizabilă”, Nathalie Sarraute descoperă „*l'incarnation de tout le monde*” și nu „*des individus irremplaçables*”. Ea dezindividualizează psihologia, tratează despre o materie anonimă, personajul nemaifiînd decît suportul, semnul acesteia: orice delimitare, categorisire pe caractere este artificială și falsifică realitatea. (Și la Dostoievski, criminalul, fe-

meia pierdută sau sfîntul erau teatrul aceluiași lupte, căderi, căutări, iluminări sau silnice și tulburi porniri.)

În romanul lui Nathalie Sarraute, caracterul intră în una din ultimele faze ale dezagregării sale, romanul rămînd totuși un roman psihologic, dar nu în sensul prozei tradiționale de analiză, denunțată de scriitoare, ci urmînd orientarea dostoievskiană, direct sau prin intermediul lui Proust, al Virginiei Woolf, etc. Este un roman psihologic existențial — termenul de psihologic căpătînd astfel un conținut nou — și nu unul esențialist. Precizarea este importantă și stabilește locul pe care-l ocupă scriitoarea în cadrul așa-numitului Nou Roman. Incursiunile ei nu sînt orizontale ca la Robbe-Grillet, care utilizează un limbaj fotometric, nici pluridimensionale, ca la Butor, ci obsesiv, monoton (monotonie fundamentală pe care o regăsim și la Dostoievski, așa cum însăși Nathalie Sarraute observă) verticale, tatonînd în bezna subterană cu instrumentul măritor și ambiguu al metaforei (grimasele, rîsetele sardonice, contorsionările bufone, acțiunile ilogice ale personajelor dostoievskiene sînt și ele un limbaj ambiguu).

Dar „jocul” acesta din adîncuri nu poate fiînța decît dacă își află replica în unul sau mai mulți parteneri. Cu aceasta ne menținem pe terenul tipic dostoievskian. Ceea ce frapează poate în primul rînd în romanul lui Dostoievski este încăpățînarea, fervoarea maniacală cu care se caută între ele personajele. Oscilînd esențial între orgoliu și umilință, ele se vorbesc întotdeauna pentru „celălalt” (personajele lui Stendhal, de asemeni, se vorbesc, dar în singurătatea trufașă a eului lor), pîndindu-l așa cum un animal viclean își pîndește prada, exultînd de tulbure plăcere atunci cînd simt că au deschis în „ce-

lălalt" o rană sau când în el înșel, sub agresiunea „celuilalt", se deschide o rană (să ne amintim întâlnirea dintre Grusenka și Katerina Ivanova din *Frații Karamazov*). Sînt medii hipersensibile care se atrag și se resping cu putere, năzuind către o îmbrățișare supremă, de ură sau de iubire, puțin importă, căutîndu-se în mii de arabescuri răutăcioase, caline, grațioase, fervente, crude, neîncetat mîinate de acel „*terrible desire to establish contact*" de care vorbește, reluînd cuvintele lui Katherine Mansfield, Nathalie Sarraute, referindu-se la Dostoievski, dar și la propria ei operă. Orice modificare în unul din parteneri duce automat la modificări în celălalt. Sub „privirea celuilalt" (pentru a împrumuta o terminologie existențialistă) sîntem așa cum ne vede el.

Un critic, vorbind de personajele lui Nathalie Sarraute, le împarte în două mari categorii: călăi și victime — conform dialecticii personajului așa cum este el conceput de Nathalie Sarraute, călăii devenind alternativ victime, iar victimele călăi. Cuvîntul este în romanele ei „arma cotidiană, insidioasă și eficace, a nenumărate mici crime". În această violență, în această dorință de posesiune aproape sexuală a „celuilalt" simțim, citind-o pe Nathalie Sarraute, un gust fundamental din Dostoievski.

Dar Dostoievski este departe de a fi numai atît. Lumea lui are un pămînt și un cer, în ea există Dumnezeu și Diavolul. Făpturile acestei lumi au deplină libertate de alegere, adică putința mîntuirii prin iubire. Orientarea spre un pol sau celălalt al existenței se face în funcție de ardoarea necesității apocatastazice. Ambiguitatea la eroii dostoievskieni este o stare tranzitorie, de păcat, în care însă în nici un caz nu se rămîne. Finalitatea existen-

țelor eroilor lui Dostoievski este întotdeauna nu rămânerea în incert, în hățișul tropismelor, ci ajungerea la limite. Este adevărat că și despre Nathalie Sarraute se poate spune că a ajuns la limite. Dar între limitele ei și cele ale lui Dostoievski există o distanță ontologică. În „noul roman” al lui Nathalie Sarraute, personajele sînt pentru totdeauna damnate căci pentru ele nu mai este alegere : comunicarea nu e posibilă, pentru că ele fetișizează cuvîntul, nu caută să se salveze decît prin cuvînt, devenit cuvîntul blestemat care ucide tot ce atinge.

NOUL ROMAN FRANCEZ, UN ROMAN POETIC

„Un roman ar trebui să fie un act de divinație și nu darea de seamă minuțioasă a unei partide de crochet pe peluza unui prezbiteriu.”

LAWRENCE DURRELL

VOM utiliza în cele ce urmează termenul de nou roman în accepția lui mai restrânsă (noua mișcare românească reprezentată, în deceniile cinci, șase și șapte de către N. Sarraute, A. Robbe-Grillet, M. Butor, Claude Simon, Claude Mauriac și alții), dar și în accepția lui mai largă, care se referă la marile creații românești din primele decenii ale secolului al XX-lea ce rup cu tradiția romanului așa cum este el conceput în secolul al XIX-lea.

Există o strânsă relație între aceste două momente ale romanului nou francez, noul roman (în sens restrâns) *radicalizînd*, de fapt, tendințele inovatoare ce se manifestă în romanul francez încă de la începutul secolului.

Urmează să arătăm în ce accepție utilizăm termenul de roman poetic. Nu vom avea desigur pretenția să-l epuizăm sensul printr-o definiție, ci vom încerca să ne apropiem de el printr-o serie de aproximări, care, evident, rămîne deschisă.

Termenul de roman poetic apare cu o frecvență simptomatică în tot ceea ce se scrie despre romanul nou. Romanul lui Proust este un roman poetic, Nathalie Sarraute sau Robbe-Grillet scriu un roman poetic — afirma-

ții de tipul acestora, aplicate și la romanul lui Alain Fournier, Giraudoux, Cocteau, Giono, și, mai recent, la cel al lui René Gui-Cadou, René de Obaldia, Boris Vian, André Pieyre de Mandiargues, etc., au devenit locuri comune. Să reținem, pentru moment, relația, cu mare grad de stabilitate, roman poetic, nou roman. Nou roman, în sens mai larg sau mai restrâns, pare a deveni sinonim cu roman poetic. Utilizat în unele cazuri și pentru romanul (liric, fantezist, sentimental) din secolele anterioare, termenul pare a căpăta, când este aplicat noului roman, un anume plus de tehnicitate, de specificitate.

Observația aceasta se conjugă cu o alta, și capătă temei prin ea : asistăm, în literatura modernă, la o ștergere aproape totală a frontierelor dintre genurile literare : poezia, romanul, teatrul, eseul nu mai sînt ceea ce erau pentru estetica tradițională, adică domenii izolate și autonome (vezi separația strictă a genurilor în clasicism). Trebuie însă remarcat un lucru : puterea cea mai mare de expansiune, de invadare a celorlalte genuri, o are poezia.

Dar de la ce criterii trebuie să pornim când vorbim despre noul roman francez ca despre un roman poetic, și cum se poate determina „poeticitatea” lui ?

Termenul de „poetic”, care s-a contaminat, pe parcursul îndelungatei sale istorii, de nenumărate sensuri, este foarte încăpător, și tocmai de aceea necesită anumite precizări. În linii mari, pînă la revoluția care se produce în poezie în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, prin Baudelaire, Poe, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, poezia, ca și literatura (privite în linii mari) este *mimesis*, imitație, uzînd, e drept, de un limbaj mai nobil, figurat, dar care e guvernat de aceeași logică ca și limbajul co-

mun. Unul din semnele ei distinctive e versificația (deși, încă din cele mai vechi timpuri versul nu este considerat un atribut obligatoriu al poeziei; pentru Aristotel poezia este „arta care *imită* slujindu-se de cuvinte simple sau versificate“, cuvintele simple nefiind altceva decât proza). Există ideea, valabilă pînă la un punct în cazul poeziei tradiționale și a romanului liric tradițional — dar care, cum se va vedea, operează ca prejudecată și în cazul cititorului mediocru de poezie și de roman modern, care încearcă să descifreze aici elemente de biografie sentimentală, prejudecată legată tocmai de această concepție a poeziei ca *mimesis* —, că este poezie adevărată numai cea care exprimă un sentiment ce a fost resimțit „în mod sincer“ de către liric, și care astfel poate fi imitat și transmis cu fidelitate cititorului. Aplicat noului roman, termenul de poetic ca artă a *mimesis*-ului nu are nici un sens, fiindu-i inadecvat. În schimb, el poate fi, și a și fost aplicat, romanului liric și sentimental din secolul al XIX-lea.

Inadecvarea provine din faptul că noul roman se postulează ca un *antimimesis*. Evident, singurul mod adecvat de a pune problema este acela de a ne referi la un *poetic modern*. Cititorul atent și cu o anumită deschidere față de poezia modernă și de romanul modern constată fără dificultate o înrudire de substanță a acestora două. Nu mai există nici o îndoială că „mutația“, „metamorfoza“ despre care se vorbește în legătură cu romanul secolului nostru este un proces care privește întreaga literatură și artă, și care a revoluționat cu mult înainte, în modul cel mai spectaculos, poezia. Există cîteva mari tendințe prin care se definește această metamorfoză, pe care, numindu-le, vom numi și caracterele cele mai fra-

pante ale romanului poetic. Renunțând la a mai imita, poezia și romanul (dar și teatrul, pictura și sculptura) renunță la a mai „picta” sau „oglinzi” o realitate obiectivă, pentru a deveni proiecție violent subiectivă a unei imaginații și a unei cerebralități care, pornind de la fragmente de realitate exterioară pe care le recompune sau le deformează după propriul ei capriciu creator („*que l'importance soit dans ton regard et non dans la chose regardée*”, spune Gide) nu trimite la nimic altceva decât la sine însăși. Mecanismul genezei lor ar putea fi căutat într-o imagine, sau în mai multe imagini fulgurante, obsesive, care, revelându-se, impunându-se conștiinței clare, sînt datul prim care declanșează procesul scriiturii. Operația calculată, intelectuală, s-ar exercita aici, în realitatea scriiturii însăși. Această scriitură, în romanul modern, ca și în poezia modernă, își are logica ei specifică. De unde distincția pe care Barthes o face între *écrivains* (poetii și romancierii moderni, pentru care esențialul nu este în afara limbajului, ci limbajul însuși, și care scriu nu pentru a comunica o informație prealabilă, ci pentru a explora limbajul înțeles ca spațiu particular) și *écrivants*, care ar fi „romancierii tradiționali, ziariștii, sau informatorii în general”. Pentru poetul și pentru romancierul modern cuvîntul nu este un instrument. Ei nu folosesc cuvîntul. Limbajul, pentru ei, este un material (cf. Barthes : *matériau*). În aceste condiții, după cum spune Robbe-Grillet, cartea este parcă „secretată de scriitură”. Pentru acești poeți și romancieri, așa cum o mărturisesc cu toții, o tehnică nu mai e pusă în slujba unei intenții, ci devine sursă de noi intenții. Visul romancierului modern, ca și al poetului modern, este, la limită, cel al lui Flaubert, adică acela de a scrie o carte „despre nimic”. Așa-

dar poezia modernă, dar și romanul modern, nu comunică informații, nu instruește (am arătat că această literatură nu trimite la nimic altceva decât la ea însăși), nu povestește și nu descrie. Tradiționala dichotomie formă — conținut nici nu mai este posibilă aici, „scriitura“ fiind, prin simpla ei mișcare, inițitoare și stimulatorie de noi sensuri. Termenul de conținut nu mai are de fapt nici un sens în poetica modernă (ca și în romanul modern), care proclamă literalitatea absolută a limbajului poetic — ca o replică la prejudecata traductibilității limbajului poetic în limbaj obișnuit —, ce își este suficient sieși, nespunând decât ceea ce spune, „*littéralement et dans tous les sens*“ (Rimbaud). Tocmai această literalitate este însă generatoare de polisemie (cf. Robbe-Grillet), de unde și ambiguitatea fundamentală a oricărui poem sau roman modern și solicitarea cititorului la colaborarea cu creatorul: opera este deschisă și neliniștitoare. „Poemul (spune Hugo Friederich, noi adăugăm și romanul) se vrea o alcătuire suficientă sieși, cu multiple iradiieri de semnificație, prezentându-se ca o rețea de tensiuni ale forțelor absolute ce acționează sugestiv asupra straturilor preraționale, făcând să vibreze totodată și zonele de mister ale noțiunilor.“

Sub influența muzicii, poezia, dar și romanul modern devin în mod programatic sugestive, constituite pe analogii, simboluri, corespondențe, și de o „obscuritate principală“ (cf. Hugo Friederich, cu privire la poezie), în primul rînd realizată prin discontinuitate la nivelul discursului și al compoziției, și prin disonanță. Poezia modernă, dar și noul roman, își revendică astfel un limbaj specific la modul absolut, adică guvernat de legile unei logici specifice, care fac imposibilă transpunerea unei

poezii, sau a unui roman, în limbajul comun, care, cum spuneam, e strict referențial, guvernat de o altă logică. O poezie sau un roman modern nu pot fi decît *repetate* și nu *transpuse*. Sensurile noi pe care acest limbaj le va provoca, suscita, vor face din poetul modern (cf. Poe, Rimbaud, Mallarmé), dar și din romancier, un explorator al necunoscutului (romancierul tradițional era în primul rînd un fel de istoric), un savant, un profet și un filosof, vizînd mereu, prin virtutea magică a limbajului, descifrarea misterului ultim al existenței (ce altceva face Proust?). „Noii romancieri“, adoptînd formula romanului polițist, fac din roman „*une quête*“. Romanul, ca și poezia, devine ezoteric, „à plusieurs épaisseurs“, cu o infinitate de sensuri posibile. Romancierii descoperă, după poeți, că aparența înșală, că ea este o reprezentare convențională a lumii îndărătul căreia se ascunde adevărul, *Ideea mallarmeeană*, esența.

Se constată, în general, atît în poezie cît și în roman, o relativizare a viziunii. Spațiul și timpul sînt plurale, „lumea“ s-a sfărîmat într-o pluralitate de lumi ireductibile care coexistă fără comunicare între ele sau ierarhie. Lumi reale și lumi imagine coexistă pe același plan, grație scriiturii. Viziunea esențialistă devine fenomenologică și, în mod tulburător, se conjugă cu ultimele descoperiri ale fizicii moderne. Tehnicile utilizate sînt menite să surprindă, să deruteze, să neliniștească, să creeze o impresie de „anormalitate“, să desființeze, de asemenea, printr-o adevărată agresiune asupra cititorului, obiceiurile de lectură formate în contactul cu poezia și romanul tradițional. Ca și poezia, ca și muzica sau matematica, romanul modern necesită o inițiere, pentru că abstractizîndu-se, devenind simbolic și ambiguu, el oferă

o realitate care nu e total și imediat sesizabilă. Recitirea lui e întotdeauna necesară. Se mai poate vorbi și de o tendință, cât se poate de simptomatică pentru această literatură care refuză să mai trimită spre altceva decât spre sine, către autoreflexivitate : atît poezia (cf. Valéry, Mallarmé) cît și romanul nou se autocontemplă în modul lor de geneză și de existență. Cu alte cuvinte căutarea, explorarea, s-ar face, așa cum am arătat, în realitatea scriiturii.

În concluzie, există o consubstanțialitate indubitabilă a poeziei și a romanului modern, cel de al doilea fiind influențat, neîndoielnic, de evoluția conjugată a poeziei și a celorlalte arte precum și de fenomenologie. Evoluția aceasta merge în sensul unei abstractizări, intelectualizări, precum și în sensul unei relativizări a viziunii, confirmată de — dar și confirmînd — teoriile științelor moderne și în special pe cele ale fizicii moderne (fizica cuantelor și teoria relativității a lui Einstein).

Romanul ca și poezia se constituie ca spațiu deschis și autonom al unei scriituri ambigue, care-și ajunge sie însăși și care poate fi formalizată. Această scriitură are o funcție creativă, prin care sînt inventate alte lumi posibile, dincolo de accidental și de fenomenal.

În roman, ca și în poezie, funcția gnoseologică tinde să predomină, astfel încît literatura pare amenințată a ajunge să se conteste în însăși ființa ei (cf. Blanchot). Tendința către radicalizare a acestei funcții și „eșecul” pe care ea îl implică, în sensul că o cunoaștere absolută și totală, unificatoare, nu e posibilă, sau dacă e posibilă prin iluminare, ea nu e comunicabilă în absolutul ei, duce la o neîncredere a poetilor, a romancierilor și a dramaturgilor față de cuvînt, la o conștiință nefericită în raport

cu cuvîntul. Această neîncredere este generată și de faptul că limbajul trimite totdeauna și la altceva decît la el însuși, implicînd un mesaj secund pe care poetul sau romancierul încearcă, prin diferite tehnici, și mai ales prin tehnicile discontinuității să-l neutralizeze (v. Mallarmé : „*donner un sens plus pur aux mots de la tribu*“).

Prin mișcarea de radicalizare pe care o acuză și care îi este atît de caracteristică, o anumită parte — cea mai importantă — a poeziei, romanului și teatrului (care este, de asemenea, un teatru poetic în sensul arătat mai sus) francez de astăzi, pare a vrea să-și asume pînă la capăt riscul condiției sale specifice : tăcerea. Se justifică oare astfel afirmațiile celor care, ca și Hegel acum aproape un secol și jumătate, prevăd moartea literaturii ? Credem că nu. Această evidență a tăcerii necesare nu poate fi evidență a unei literaturi în totalitatea ei, ci doar evidență a individului creator. Ea presupune parcurgerea unei experiențe individuale, experiență jalonată cu opere. Faptul că Rimbaud *a tăcut* cînd a știut că dincolo de limitele pe care le atinsese nu-i mai este dat să treacă, faptul că Mallarmé tindea evident către aceeași tăcere totală (ultimele sale opere sînt o cvasităcere) nu a dus la tăcerea poeziei. Esențiala lor căutare novatoare a avut, dimpotrivă, rezultate dintre cele mai stimulatoare pentru întreaga poezie care le-a urmat.

Socotim că literatura, ca una dintre manifestările definitorii ale umanului, va exista atîta vreme cît va exista și omul. Dispariția unor forme ale literaturii nu înseamnă dispariția literaturii. Forme noi, imprevizibile, și totuși îndelung pregătite de cele ce le-au precedat, le vor urma.

S U M A R

	<u>Pag.</u>
1 SCRISORILE DOAMNEI DE SÉVIGNÉ	5
2 LEGĂTURILE PRIMEJDIOASE — OPERĂ DESCHISĂ	15
3 DOAMNA DE STAËL — DESCRIEREA UNEI OPTIUNI	27
4 LAMARTINE SAU PARADOXURILE LIRISMULUI	40
5 ISTORIE ȘI SIMBOL ÎN CINQ-MARS	48
6 FLAUBERT PRECURSOR AL NOULUI ROMAN	56
7 LIVRESC ȘI POEZIE — VALÉRY	61
8 ROMANUL UNANIMIST	68
9 GIDE — AVATARELE CONTESTĂRII	72
10 PROBLEMATIC ȘI POETIC ÎN ROMANUL LUI FRANÇOIS MAURIAC	82
11 CAMUS	83
Soarele negru	83
Sisif sau inocența revelată	92
Căderea	114
12 FRANCIS PONGE ȘI RETORICA OBIECTULUI	124
13 DRAMA TĂCERII ȘI A CUVINTULUI — NATHALIE SARRAUTE	132
14 NATHALIE SARRAUTE ȘI DOSTOIEVSKI	140
15 NOUL ROMAN FRANCEZ, UN ROMAN POETIC	148

BIBLIOTHEQUE

Orice literatură, credem, este un spațiu continuu: rupturile vehement proclamate sînt doar iluzorii, „mutațiile” sau „metamorfozele” doar momentele decise și spectaculoase ale unei necesare continuități.

Acest spațiu este și cel al unei proiectări: de la moderni spre clasici și de la clasici spre moderni, iată dubla mișcare pe care am vrut să o imprimăm acestor eseuri despre cîțiva scriitori francezi.
